für fl. 30 x am 21t. April in der
v Murrh. Auction erstanden
(No. 2179. d. Catal.)

38/1089

Ueber

Mahlerei und Bildhauerarbeit

in Rom

für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,

Königl. Großbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Beisitzer des Hofgerichts in Hannover, und Ritterschafts-Deputirten der Grafschaft Hoya.

Erster Theil.

Leipzig,

bei Weidmanns Erben und Reich. 1787.

Ueber
Mahlerei und Bildhauerarbeit
in Rom
für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,
Königl. Grossbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Beisitzer des Hofgerichts in Hannover, und Ritterschafts-Deputirten der Grafschaft Hoya.

Erster Theil.

Leipzig,
bei Weidmanns Erben und Reich. 1787.

An Seine Majestät

den König von Grosbritannien,

Meinem allergnädigsten Herrn!

Allergnädigster Herr,

Zu den Füßen **Ewr. Königlichen Majestät** lege ich diesen Versuch zur Beförderung des Geschmacks an edleren Vergnügungen mit einer ehrfurchtsvollen Zuversicht. **Dero allerhöchsten** Huld und aufgeklärtem Schutze verdanken **Ihre** Unterthanen jeden Genuß der Ruhe und des Wohlstandes; die Künste ihr schönstes Leben; und ich die allergnädigste Erlaubniß, die mir vor ein Paar Jahren wurde, mitten unter den Schätzen des alten und neuen

Roms, die glücklichsten Erinnerungen für die Zukunft einzusammeln.

Dankbarkeit und tiefe Ehrfurcht scheinen mir ein Opfer zur Pflicht zu machen: Das einzige was ich darbringen kann, wird durch die fromme Absicht des Gebers einigen Werth gewinnen.

So hoffe ich, und bin in tiefster Devotion

Ewr. Königlichen Majestät

allerunterthänigster
von Ramdohr.

Inhalt.

Inhalt.

Einleitung. S. 1 bis S. 6

Bestimmung der Absicht dieses Werks. Erklärung des Worts Liebhaber des Schönen in der Kunst. Ueber die Lehrart, die für den Liebhaber die passendste ist. Rechtfertigung des Verfassers, daß er dieses Buch zu schreiben wagte. Seine Erwartungen: Die Art wie er schreiben zu können wünschet.

Allgemeine Anmerkung über die Sammlungen von schönen Kunstwerken der Mahlerei und Bildhauerarbeit in den Pallästen und Kirchen von Rom. S. 7

Man muß die Sammlungen in Pallästen zuerst sehen.

Inhalt.

Pallast Farnese. S. 8 bis S. 37

Unter den Palläſten muß man den größeren Farneſiſchen zuerſt ſehen. Der Farneſiſche Hercules. Charakter des Hercules überhaupt. Die Farneſiſche Flora. Willkührliche Beſtimmung der Nahmen weiblicher bekleideter Figuren überhaupt. Gallerie der Carracci. Stil der Carracci, vorzüglich des Annibale. Nöthige Erklärung des Worts: Erfindung in der Mahlerei, um darnach das Verdienſt des Annibale in Anſehung dieſes Theils der Kunſt zu beurtheilen. Was mahleriſche, was dichteriſche Erfindung in der Kunſtſprache ſey. Stil des Ludovico Carraccio und des Agoſtino Carraccio. Grund warum der Autor auch in der Folge den Stil der vorzüglichſten Künſtler bei ſchicklicher Gelegenheit aus einander ſetzen wird. Beurtheilung der Gemählde in dieſer Gallerie. Statuen. Charakter des Mercurs. Caracalla. Farneſiſche Vaſe. Stil der Nachahmer Raphaels, des Michael Angelo und Tizians. Der Farneſiſche Stier. Sehr gehäufte Figuren ſind einem jeden Werke der Kunſt ſchädlich. Gar zu beſorgte Nebenwerke ſchaden dem Eindruck des Ganzen und vorzüglich der Hauptfiguren. Der Bildhauerkunſt iſt die Ueberladung eines Werks mit überflüßigen Figuren viel nachtheiliger als der Mahlerei. Ueberhaupt ſind weitläuftige Compoſitionen dem Bildhauer nicht anzurathen: Ueber der mahleriſchen Gruppirung geht die Schönheit einzelner Figuren verlohren: Vielleicht iſt er nicht einmahl im Stande die Würkung einer mahleriſchen Gruppe vollſtändig zu erreichen.

Der

Inhalt.

Der Vaticanische Pallast. S. 38 bis S. 199

Grund warum dieser Pallast in Rücksicht auf den Zweck dieses Buchs, in der Ordnung der zweite ist.

Museum Clementinum.

Eine Anmerkung über den vortheilhaftesten Ort zur Aufstellung der Statuen. Bestimmung des sogenannten Etruscischen Stils, sowohl des ursprünglichen als des nachgeahmten. Der Liebhaber vermengt den Begriff des Etruscischen und des Altgriechischen Stils aus guten Gründen. Charakter der Flußgötter. Gründe, warum sich der Autor berechtiget hält ein vollständiges Verzeichniß der Kunstwerke, die in dieser Sammlung befindlich sind, in den Noten, am Ende der Beschreibung eines jeden Zimmers zu liefern, ob es gleich sonst nicht seine Absicht ist, Nomenclaturen zu geben; (in der Note.) Allgemeine Anmerkung über den Werth antiker Basreliefs. Ueber den ächten Aegyptischen Stil: Die Kennzeichen desselben werden angeführt, um den Autor zu rechtfertigen, wenn er die Werke, die ihn an sich tragen, der Aufmerksamkeit des Liebhabers unwerth hält. Charakter des Bacchus. Hof mit einem Porticus, sonst auch Hof des Belvedere genannt. Nachtheil der Aufstellung der Statuen an diesem Orte für die Wahrnehmung ihrer Schönheit im Einzelnen; Vortheil derselben für den Eindruck so vieler vereinigten Schönheiten im Ganzen. Apollo im Belvedere. Wahrscheinlicher Charakter des Apollo als Phöbus, verschieden von demjenigen, worin

er als Beschützer der Wissenschaften und Künste vorgestellet wird. Antinous. Nöthige Erinnerung über voreilige Bestimmung moderner Zusätze zu antiken Statuen. Laocoon. Bescheidene Zweifel über die Wahl des Sujets, als Vorwurf der Bildhauerkunst; Die Bewegung des Körpers scheint für den Marmor zu heftig; der schwerfällige Stoff macht sie unwahrscheinlich, und die Anstrengung der Muskeln schadet der Harmonie der schönen Formen: Hauptvorzug der Bildhauerkunst! Das Verdienst einer schönen Gruppirung wird diesem Werke gleichfalls bezweifelt; Gruppiren, in der Mahlersprache setzt unter andern auch eine Masse von angenehmer Form zum Voraus, und diese fehlt; was der Form des Ganzen abgeht, gewinnt der Eindruck der Hauptfigur. Torso di Belvedere. In welcher Rücksicht Werke aus der späteren Zeit, bei deutlichen Spuhren des Verfalls der Kunst, dennoch interessant bleiben können. Charakter eines Meleagers. Ueber den Begriff von Ehrwürdigkeit, den die Alten mit den Locken verbunden zu haben scheinen, die sich an der Wurzel in die Höhe heben, und deren Spitzen herabsinken. Besondere Vorstellungsart einer Diana von Ephesus. Sammlung von Thieren. Apollo und die Musen. Herrlicher Kopf der tragischen Muse. Charakter des Apollo Musagetes. Vorläufige Bemerkung über Büsten mit angeblich antiken Nahmen. Ganymedes und dessen Charakter. Genius. Unzuverläßige Benennung der Nymphen: Was man für einen Begriff mit derselben verbindet. Charakter einer Amazone. Herrliche

Büste des Ajax. Sogenannte Gruppe des Cato, und der Porcia. Bedeutung der Göttin Nemesis. Jupiter und dessen Charakter. Cleopatra. Zwei weibliche Termen mit colossalischen Köpfen, bekannt unter dem Nahmen der Comödie, und Tragödie. Jupiter Serapis, dessen Charakter und Bedeutung. Juno und deren Charakter.

Theil des Vaticanischen Pallasts, in dem sich die Mahlereien befinden.

Mahlereien Raphaels. Stil dieses Künstlers. Nähere Bestimmung des Worts: Ausdruck in der Mahlerei, in so fern man dadurch das Hauptverdienst unsers Künstlers bezeichnet. Von den Beiwörtern schön, richtig, bestimmt, fein ꝛc. in der Zeichnung, und welches derselben von Raphaels Zeichnung gelten könne. Mit welcher Vorsicht Raphael Bildnisse lebender Personen in seinen historischen Gemählden anbrachte, und wie er die Antiken nutzte. Bestimmtheit und Richtigkeit der Zeichnung. Raphaels Gewänder. Was zu einem gut geworfenen Gewande, und zu einem wohlgeordneten Faltenschlage erfordert wird. Zierlichkeit der Zeichnung. Raphaels Colorit. Beleuchtung, Helldunkles in dieses Meisters Gemählden. Beiläufige Erklärung des Worts: accidens de lumiere.

Raphaels Loggie. Ueber Arabesken. Raphaels Bibel. Plafonds scheinen kein schicklicher Ort zu seyn, um daran interessante Gemählde anzubringen: Soll man die Figuren in horizontaler oder verticaler

verticaler Richtung in einem Plafond-Gemählde stellen? Der Autor entscheidet für die verticale. Raphaels Stanze. Schlacht Constantins. Ueber den Ausdruck in Gemählden welche einzelne Figuren vorstellen, besonders allegorische. Heliodor. Attila. Die Messe zu Bolsena. Der heil. Petrus im Gefängnisse. Der Streit über das Sacrament des heil. Abendmahls. Die Schule von Athen. Incendio del Borgo. Sixtinische Capelle. Michael Angelo Buonarotti. Dessen jüngstes Gericht, und Gemählde am Plafond. Camera de' Papiri. Anton Raphael Mengs. Unterschied zwischen Genie und Talent in dem bildenden Künstler in Rücksicht auf Erfindsamkeit, Einbildungskraft, Empfindung und Geschmack. Plafond des Mengs. Vorläufige Bestimmung der Eigenschaften einer guten allegorischen Zusammensetzung für die schöne Kunst. Fortschritt zur Beurtheilung des mittelsten Gemähldes am Plafond. Herrliche Genii und Kinder des Mengs. Saal des Consistoriums, Plafond von Guido Reni.

Das Capitol. S. 200 bis S. 267

Ritterstatue Marc Aurels.

Museum Capitolinum.

Marforio. Charakter eines Pan. Charakter der Diana. Kriegerstatuen: Schwierigkeit, die unbekleideten von Heldenstatuen zu unterscheiden. Zimmer mit Aegyptischen Kunstwerken. Griechische Bearbeitung Aegyptischer Ideen: entweder mit Beibehaltung der Aegyptischen Vorstellungsart, oder mit Erfindung einer neuen, der Schönheit mehr

mehr angemessenen. Capitolinische Vase, mit der Ara als Fußgestell. Capitolinischer Antinous. Schönes Kind. Jupiter placidus, terminalis, sonst auch Plato genannt. Ueber Hermen und Termen überhaupt. Die Bildhauerkunst folgt in der Wahl der Gewänder andern Grundsätzen als die Mahlerei. Der Ludovisische Fechter. Warum der Autor es nur selten wagt, die Epoche anzugeben, in der ein altes Kunstwerk verfertiget ist. Warnung vor dem Vorurtheil, daß der beigesetzte Nahme des Künstlers ein Beweis der Vortrefflichkeit des Werks sey. Eine gewagte Erklärung der sogenannten Ptolomäer, als Ringerstatuen, und Muthmaaßung über ihr Wiedererkennungszeichen; (in der Note.) Griechische Isis. Charakter der Faunen. Juno aus dem Pallast Cesi. Bedeutung des Harpocrates, frühere und spätere Bildung desselben. Ueber Statuen die man für Ueberbleibsel ehemaliger Gruppen der Familie der Niobe hält. Zeno. Wie Büsten, als Bildnisse bestimmter Personen, interessiren können, wenn wir gleich von den wenigsten den Nahmen mit Gewißheit anzugeben im Stande sind: Gründe dieser Ungewißheit: Selbst von Alters her eingegrabene Nahmen entscheiden nichts für die Treue der Nachbildung. Perseus und Andromeda, ein Gemählde von Mengs; (in der Note.) Capitolinische Flora, Capitolinische Venus. Diana Lucifera. Kopf Alexanders des Großen. Tauben, die aus einem Gefäße trinken; ein berühmtes antikes Mosaik. Hecate. Schönes Gefäß aus Bronze. Kopf der Ariadne.

Pallast de' Conservatori.

Begräbnißurne der Agrippina. Ueber die Gattung von Pferden, welche die Mahler vorzüglich gern in ihren Gemählden anbringen. Berühmte Wölfin aus Bronze. Spinarius. Camillus. Hercules aus Bronze.

Gemählde sammlung.

Giorgione, Tintoretto, Paolo Veronese. Beurtheilung der einzelnen Gemählde. Die Persische Sybille. Eine heilige Cäcilia von Romanelli. Pietro Testa; (in einer Note.) Giovanni Bellino; (in einer Note.) Fortuna des Guido Reni.

Pallast Borghese. S. 268 bis S. 310

Wichtigkeit und Größe der Gemählde. Sammlung in diesem Pallaste. Tizian und sein Stil. Tizians Kinder. Gelegentliche Nachricht von zwei antiken Basreliefs mit Amorinen in Venedig; (in einer Note.) Tizians Colorit: Von den Erfordernissen eines guten Colorits überhaupt. Localfarbe. Modification der Localfarbe vom höchsten Lichte an, bis zum stärksten Schatten: Farbenmischung, Färbung im eigentlichsten Verstande. Fra. Seb. del Piombo; (in einer Note.) Andrea del Sarto. Carita Romana. Der Schulmeister. Meisterstück des Garofalo. Stil des Tibaldi. Diana mit ihren Nymphen von Domenichino. Fra. Sebastiano und der Cardinal Hyppolitus di Medices, gemeiniglich Borgia und Machiavell genannt. Gerhard Honthorst; (in der Note.)

Gemählde Raphaels aus seiner ersten Manier. Raphaels Kreuzabnehmung aus seiner zweiten. Die Versuchung des heil. Antonius, von Annibale Carraccio. Verlöbniß der heil. Catharina, von Parmeggianino; Stil dieses Meisters. Heilige Cäcilia, von Domenichino. Aeneas und Anchises, von Baroccio; Stil dieses Meisters. Zwei heilige Familien, von Tizian. Bildniß einer Blondine, von demselben. Zeichnung von Raphael. Die göttliche und die irrdische Liebe, von Tizian. Liegender Hermaphrodit, Statue. Venus verbindet dem Amor die Augen mit Beistand eines seiner Brüder und der Grazien, von Tizian. David, von Giorgione. Ueber Giacomo Bassano und seine Schüler, Leandro und Francesco.

Gemählde sammlung des Prinzen Aldobrandini.

Eins der besten Gemählde des Baroccio. Christ zwischen den Pharisäern, von Leonardo da Vinci. Christ der dem heil. Petrus erscheint, von Annibale Carraccio. Heilige Familie, von Raphael aus seiner mittleren Zeit.

Villa Borghese. S. 311 bis S. 340

Basreliefs an den äußern Mauern der Pallästе angebracht: Diese Art der Verzierung ist nicht vortheilhaft. Ueber verschiedene Beinahmen, die man der Venus gibt, und über die Abweichungen in der Art sie vorzustellen. Charakter der Venus. Bedeutung dieser Göttin in der Mythologie. Borgheſischer Flötenspieler. Lucius Verus, schöne Büſte.

Apollo

Apollo und Daphne, von Bernini. Die Bildhauerkunst, deren Werke die vollkommenste Illusion in Rücksicht auf Gestalt geben, scheint eine vorzügliche Verbindlichkeit auf sich zu haben, nichts Widriges darzustellen. Vermeinter Seneca. Figur eines Sclaven. Borgheſiſche Vaſe. Bezeichnung eines Apollo Sauroctonon. Der Borgheſiſche Faun oder Silen. Charakter eines Silens. Centaur vom Amor gebändigt. Juno mit einem Gewande von Porphyr. Der Borgheſiſche Fechter. Ueber Fechterſtatuen überhaupt; (in der Note.) Worauf der Bildhauer bei der Wahl ſeiner Sujets vorzüglich Rückſicht nimmt; (gleichfalls in der Note.) Der Borgheſiſche Hermaphrodit. Charakter der Hermaphroditen.

Einlei-

Einleitung.

Der Titel des Buchs scheint dessen Zweck anzuzeigen, und es durch diesen von andern Büchern abzusondern, die bisher von Werken der Mahlerei und Bildhauerkunst in Rom gehandelt haben.

Bestimmung der Absicht dieses Werks.

Den Liebhaber über die wahre Absicht der Künste zu verständigen; ihn das Wesentliche zu seinem Vergnügen von dem Zufälligen ausscheiden zu lehren; die Forderungen, welche er an Marmor und Fläche, an Pinsel und Meißel, und zwar an jeden insbesondere zu machen berechtiget ist, gehörig zu beschränken; für die Vorzüge eines großen Künstlers Verehrung, gegen dessen Fehler Billigkeit einzuflößen; Lob und Tadel nach bestimmteren Begriffen über die verschiedenen Erfordernisse zur Vollkommenheit genauer abzuwägen; für Wahrheit und Schönheit Sinn zu erwecken; gegen den Zauber des blendenden Witzes Herz und Auge zu verhärten; kurz! zu zeigen, wie und auf was man bei einem Kunstwerke sehen soll, um wahren dauerhaften Genuß davon erwarten zu können: das ist die Absicht, die der Verfasser bei Verfertigung seines Werkes sich vor Augen gesetzt hat.

Erklärung des Worts: Liebhaber des Schönen in der Kunst.

Der Liebhaber ist der Mann, den Wohlstand, Fähigkeiten und Kenntnisse, wie sie allen wohlerzogenen Menschen gemein sind, zu dem Genuß der Künste berechtigen; der Künste, die dem Herzen und der Einbildungskraft Nahrung, dem Verstande eine geschäfftlose aber nicht entehrende Unterhaltung geben. Dieser steht zwischen dem Gelehrten und dem Künstler in der Mitte. Nicht Critiker genung, seine Gefühle in metaphysische Vernunftschlüsse aufzulösen, nicht Antiquar genung, jede Abweichung von dem Würklichgeschehenen in der Art, wie es als möglich dargestellt ist, auszuspähen, endlich nicht Handwerker genung, jeden Kunstgriff der Behandlung zu enträthseln; vermag er den gegenwärtigen Eindruck dennoch auf frühere Empfindungen zurückzuführen, die oft wiederholte Erfahrungen als wesentliche Begleiter des Schönen bestätiget haben; kennt Geschichte und Fabel hinreichend, um den Grund der bildenden Zusammensetzung zu begreifen; und weiß von der mechanischen Ausführung so viel, als nöthig ist, das Verdienst überwundener Schwierigkeiten zu schätzen.

Der Liebhaber sucht zuerst Vergnügen an dem stummen Anblick schöner Kunstwerke. Aber dies Vergnügen wird oft Gegenstand des Gesprächs. Man sucht sich mitzutheilen, man lobt, man tadelt. Wie selten geschieht dies, ohne sich vor den Augen des Künstlers oder des Gelehrten lächerlich zu machen! Man läßt arbeiten, man sammlet Statuen und Gemählde, und wird, ein anderer Midas, bald Beschützer der Mittelmäßigkeit, bald Verfolger des Talents, bald Spiel der Gewinnsucht eines Brocanteurs.

Der

Der Liebhaber bedarf also einiger Vorbereitung, um wahren dauerhaften Genuß von den Künsten zu erlangen: Er muß Grundsätze, er muß Kenntnisse haben. Aber kalte Buchgelehrsamkeit, die sich nur mit todten Zeichen ins Gehirn drückt, ist für den Mann, der nur zu seiner Unterhaltung liest, nicht brauchbar. Dieser sucht Beschäfftigung, aber keine qualvolle Anstrengung. Er weiß und lernt nur gerade so viel, als er zum Genuße des Augenblicks, zum Stoff der Unterredung in den gemischten Cirkeln geselliger Müssiggänger nöthig zu haben glaubt. Kein System von historischen Datis, keine Auflösung des Gewebes unserer Empfindungen, keine Enthüllung der Geheimnisse der Behandlung, kein Winkelmann, kein Hemsterhuis, kein Laireße werden die Kenntnisse, ohne welche man sich der Betrachtung eines Kunstwerks nicht nahen sollte, je in wahren Umlauf bringen. Nur eine praktische Anweisung, die in einem allgemein verständlichen Vortrage den Leser, der wenig an anhaltende Aufmerksamkeit gewöhnt ist, bei jeder Lehre auf ein vorliegendes Beispiel, zu wiederholten Mahlen auf das schon Gesagte zurückführt, scheint zur Ausbreitung jeder Wahrheit unter dem größeren Haufen geschickt zu seyn. So erinnert man sich stets: Wie? Wo? Warum? man etwas gelernt habe; und um mit den Worten eines großen Kunstrichters und eines eben so großen Menschenkenners fortzufahren: *)

Ueber die Lehrart, die für den Liebhaber die passendste ist.

So hängt sich Alles besser an:
So lernt mit eins die ganze Seele:

*) Lessing im Nathan.

Diese Lehrart habe ich in diesem Werke gewählt, und Rom als den größten Sammelplatz von Meisterstücken der Mahlerei und Bildhauerkunst, als den Ort, in dem ich die bequemste Veranlassung zu meinen Lehren finden würde. Ich schränke mich blos auf Gemählde, Statuen, und Basreliefs ein: überzeugt, daß mit der Einleitung in ihre Kenntniß, die Kenntniß aller übrigen Werke der Bildnerei in Rücksicht auf Schönheit erleichtert werde.

Aber auch von den Werken dieser Gattung habe ich eine vollständige Beschreibung, eine Nomenclatur, keinesweges liefern wollen. Nur dann wird mich der Vorwurf der Unvollständigkeit treffen, wenn ich ein Stück übergangen haben sollte, das den Sinn für das Schöne auf eine beträchtliche Art aufzuschließen im Stande wäre, oder zu beschäfftigen verdiente.

Das Schöne kann ich nicht erklären. Nur um einem Mißverständnisse vorzubeugen, bemerke ich, daß ich unter Schönheit nicht blos das Wohlgefällige der Formen, sondern überhaupt jede sichtbare Vollkommenheit in den bildenden Künsten verstehe.

Man wird Unrichtigkeiten in diesem Werke finden: in den Nachrichten, in den Urtheilen. Beides kann seyn, ich bin nicht anmaaßend genung, es zu leugnen.

Ich habe inzwischen keine Mühe gespart, so viel an mir war, richtige Erkundigungen einzuziehen; und meine Urtheile sind mit Gründen unterstützt. Jeder, der eigene Augen und eigenes Gefühl hat, kann diese prüfen.

Rechtfertigung des

Ich muß hier Einiges von mir anführen, nicht um mir ein Ansehen zu geben, sondern um mich zu recht-

rechtfertigen, daß ich, Liebhaber, andern Liebhabern meine Erfahrungen und meine Urtheile mitzutheilen gewagt habe.

Verfassers, daß er dieses Buch zu schreiben wagte: Seine Erwartungen: Die Art, wie er schreiben zu können wünschet.

Meine Hand hat sich von Jugend auf im Zeichnen und Mahlen geübt, und wenn sie gleich zu ungehorsam geblieben ist, etwas beträchtliches hervorzubringen, so haben doch diese Versuche, unterstützt von dem Unterricht guter Künstler, mein Auge an Richtigkeit der Zeichnung gewöhnt, und mich alle Hindernisse kennen lehren, die Stoff und Mittel der sichtbaren Ausführung eines Gedankens entgegen setzen.

Der Herr Hofrath Heyne ist mein Lehrer in der Archäologie gewesen. Ein Mann, von dem ich es nicht erst sagen will, daß er den feinsten Geschmack mit der aufgeklärtesten Critik, und der ausgebreitesten Gelehrsamkeit verbindet. Was ich von ihm sagen möchte, ist mir hier verwehrt: Wie er mir Freund und Führer war, und ist! wie ich ihm mehr als bloße Bildung des Geschmacks in den Künsten, wie ich ihm die ganze Bildung meines Herzens verdanke!

Ich habe nachher die beträchtlichsten Gallerien in Frankreich, Deutschland und Italien gesehen, und mit Rom habe ich geendiget. Sechs Monathe lang *) habe ich hier täglich bald allein, bald mit Künstlern, bald mit Antiquaren, bald mit Liebhabern die Meisterstücke der Kunst kennen zu lernen gesucht. Endlich hat der Herr Hofrath Reifenstein noch die Gefälligkeit gehabt, mich durch die beträchtlichsten Palläste und Kirchen von Rom zu führen.

Dieser Mann, den Charakter und Kenntnisse gleich schätzbar machen, besitzt das ausgezeichnete Talent,

*) Im Jahre 1784.

lent, seine Anleitung zur Kenntniß der Kunst nach den Fähigkeiten und dem Geschmack eines jeden Betrachters besonders einzurichten. Von ihm habe ich vorzüglich die Art zu lernen gesucht, wie man die Lehren der Kunst dem Liebhaber faßlich und willkommen machen soll. Hätten wir Hoffnung, daß er jemals seinen Unterricht durch den Druck allgemeiner ausbreiten, und auf die Nachwelt bringen würde; so hätte ich das gegenwärtige Werk nicht unternommen.

Aber diese Hoffnung haben wir nicht, und so kann dieser Versuch wenigstens bis dahin, daß wir etwas Besseres erhalten, von Nutzen seyn. Er ist eigentlich für diejenigen bestimmt, die ihn an Ort und Stelle mit Werken, von denen er handelt, vergleichen wollen. Inzwischen hoffe ich zu gleicher Zeit, daß dieses Buch denen, die von Rom zurückgekehret sind, manche angenehme Erinnerung, denen, welche die Reise dahin noch anzutreten denken, keine ganz unnütze Vorbereitung gewähren werde.

Ich will nichts schreiben, was ich nicht gesehen und gefühlt habe. Daß ich so darüber schreiben könnte, wie ich es gesehen, wie ich es gefühlet habe! Daß jenes sanfte Feuer, das bei dem Anblick der Schönheit in meinen Adern wallte, jetzt in meine Feder fließe! Daß aber auch jene heitere Ruhe, die ihrem Gefühle so zuträglich ist, meine Seele fülle! Daß ich über die Werke, welche die Grazien und die Musen erzeugten, rede, wie ihre Lieblinge, die Künstler, sie dachten: mit Adel, mit Anmuth, ohne Kälte und ohne Schwärmerei!

Allgemeine

Allgemeine Anmerkung

Ueber die Sammlungen von schönen Kunstwerken der Mahlerei, und Bildhauerarbeit in den Palläſten und Kirchen von Rom.

Man muß die Sammlungen in den Pallästen zuerst sehen.

Man sieht die Gemählde und Statuen, die in den Palläſten von Rom aufbewahrt werden, mit mehrerer Bequemlichkeit, als diejenigen, die in den Kirchen befindlich sind. Denn hier werden sie nicht allein oft in düſtern Capellen des Tageslichts beraubt, ſondern leiden noch überher von dem Dampfe der Wachskerzen. Auch trifft man in dieſen Kirchen nur wenige Antiken an, und dieſe wenigen ſind noch dazu unbeträchtlich. Inzwiſchen muß der Liebhaber vorzüglich durch den Anblick der Kunſtwerke der Alten das richtige Maaß der Schönheit zu erhalten hoffen. Ich führe den Liebhaber des Schönen zuerſt in die Palläſte.

Pallast Farnese.

Unter den Pallästen muß man den größeren Farnesischen zuerst sehen.

Die Werke der Caracci, die man nirgends häufiger als in dem Pallaste Farnese antrifft, gewöhnen das Auge an Richtigkeit, und an den großen Stil der Zeichnung, die man als Grundlagen der Schönheit ansehen muß. Sie dienen zur Vorbereitung, um diejenigen Werke, wo das Wahre und Nothwendige unter dem Reitzenden versteckt ist, besser zu fühlen. [1])

Im Hofe.

†[2]) Der Farnesische Hercules.

Der Farnesische Hercules.

Eine colossalische Statue, die aus dem letzten Bogen des Porticus, vom Eingange ab, betrachtet werden muß. Die erste Sorge des Beobachters geht

1) Bei dem Verzeichnisse der Kunstwerke, die dieser Pallast enthält, sind beinahe alle Reisebeschreibungen unrichtig. Verschiedene Stücke, die in dem kleineren Farnesischen Pallaste, der sogenannten Farnesina, stehen, geben sie, als in diesem größeren befindlich, an. Es sey daß die Nahmen verwechselt worden, oder daß die Stücke erst in der Folge der Zeit versetzet sind.

2) Diejenigen Kunstwerke, die mir einer fleißigern Betrachtung und häufigern Rückerinnerung besonders würdig geschienen haben, habe ich mit einem † bezeichnet.

geht auf die Wahl des Standortes, aus dem er über Schönheit und Wahrheit der Formen urtheilen kann. Dann sucht er die Idee des Künstlers, das was sein Kunstwerk ausdrücken soll, zu erforschen.

Die Helden und Götter, die bei den Alten einen Vorwurf bildlicher Darstellung ausmachten, scheinen einen gewissen allgemein anerkannten Charakter gehabt zu haben, dessen Hauptzüge sich gemeiniglich in jeder Vorstellung wieder finden. Aber dieser Charakter ward nach Verschiedenheit des Alters und der Handlung, in der ihn das Auge erblickt, mannigfaltig modificirt.

Charakter des Hercules überhaupt.

Hercules zeigt überall einen Körper, dessen ursprünglich fester Bau durch viele Thaten ausgebildet worden, der aber nicht abgehärtet zu werden brauchte. Hercules ist geschmeidig aber nicht behende; er schlägt nieder, und überschnellet nicht.

Der Künstler scheint auf dessen Bildung durch die Betrachtung des Stiers geleitet zu seyn. Wie an diesem ist der Kopf klein, der Nacken stark, die Brust erhoben und vordringend. Kraus sind seine Haare, breit seine Schultern, die Stirne hebt sich mit mächtiger Wölbung. [3])

Diesen allgemeinen Charakter hat nun auch unser Farnesische Hercules; aber er hat auch noch den besondern: er ruht nach eben vollbrachter Heldenthat. Daher die Bewegung des Bluts, von der

3) Vielen hat diese Vergleichung eines Stiers mit dem Gott Hercules zu niedrig geschienen. Allein sie wird es demjenigen nicht bleiben, der die edle Gestalt dieses Thiers in den südlichen Theilen von Europa gesehen hat.

wir noch seine Adern angeschwellt sehen; daher die angestrengten Muskeln, die noch nicht wieder abgespannt sind. Die goldenen Aepfel die er in der Hand trägt, die auf den Rücken gelegt ist, dürfte vielleicht nur ein allgemeines Attribut des Siegers seyn.

Die Muskeln sind äußerst bestimmt in ihrer Form, in ihrer Lage, dabei sehr deutlich angegeben, und ohne Härte, wenn man sie in der gehörigen Entfernung betrachtet.

Der Marmor ist weiß, von der kleinkörnigten Art, den man durch den Nahmen: der Parische, von dem groskörnigten unterscheidet, der Salino genannt wird, weil er aus Lagen von Salzkörnern zu bestehen scheinet.

Die Beine sind neu, und von Guglielmo della Porta gut [4a]) ergänzt. Der alte Meister hieß Glycon. Er war aus Athen, sein Nahme und sein Vaterland stehen am Tronk [4b]).

† Die

4a) Mengs ist anderer Meinung: Der Bildhauer, sagt er, hat an diesen angesetzten Beinen die Muskeln so hart, und so gespannt gebildet, daß sie Stricken ähnlich sehen. Opere di A. R. Mengs ed. di Parma 1780. T. I. p. 204. Ich gestehe daß mir dieses nicht aufgefallen ist.

4b) Der Hof von Neapel hat schon lange gewünscht, diese Statue nach Caserta abführen zu können. Aber man behauptet in Rom, sie sey ein Eigenthum des römischen Senats, welcher sie dem Pabst Paul dem Dritten nur zur Verzierung seines Familien-Pallasts in Rom geliehen habe.

† Die Farnesische Flora.

Aus der Arcade nach dem Hofe zu gesehen, scheint diese colossalische Figur mit äußerster Leichtigkeit fort zu schweben. Es ist eine weibliche Figur, bekleidet, und in jugendlichem Alter. Mehr kann man von ihrer Bedeutung mit Zuverlässigkeit nicht sagen. Nur der Sturz ist alt. Kopf, Hände und Füße sind von Guglielmo della Porta ergänzt. Die willkührliche Benennung nach dem neuen Kranze dient nur zur Wiedererkennung. Die Farnesische Flora.

Der größte Theil weiblicher Figuren, die bekleidet sind, haben sich ohne ihre Attribute erhalten. Selten zeigt der Ausdruck des Gesichts, oder das Gewand die symbolische Vorstellung an. Der Ergänzer nimmt seine Zuflucht zu dem Antiquar, der selten aufrichtig genung ist, seine Unwissenheit zu bekennen; gemeiniglich heftet er dem Künstler eine willkührliche oder gar ungereimte Behauptung auf. Man fängt jetzt in Rom an den Irrthum einzusehen, und belegt im Allgemeinen jede bekleidete weibliche Figur, für die man keinen Nahmen mit Gewißheit anzugeben weiß, mit dem Nahmen: Muse. Die unsrige wird eine tanzende Muse genannt. [5]) Allein ehe man die gewöhnliche Benennung nicht mit einer sicherern austauscht, so lange, glaube ich, darf man sich an diejenige halten, bei der sich alle verstehen. Willkührliche Bestimmung der Nahmen weiblicher bekleideter Figuren überhaupt.

Das Sweltе der Umrisse, die Leichtigkeit der Stellung und des vortrefflich geworfenen Gewandes, Vorzüge,

5) Dieser Meinung ist auch Winkelmann Geschichte der Kunst. Wiener Edition. S. 309.

Vorzüge, welche die Größe der Statue noch erhebt, geben ihr einen vorzüglichen Rang unter den schönen Ueberresten des Alterthums.

Dem Farnesischen Hercules gegenüber ein anderer Hercules. Die Idee ist dieselbe wie bei dem vorigen: die Ausführung scheint keine Copie zu seyn. Sie ist aber von geringem Werthe.

Eine wohlbekleidete Nymphe.

Ein junger Held: nur aus dem Groben gehauen, aber von gutem Stile.

Eine Figur im männlichen Alter, die einen todten Jüngling auf der Schulter trägt; mittelmäßig.

* * *

Auf der Treppe.

Zwei colossalische Statuen von Flußgöttern. Zwischen beiden ein kleiner Meergott, der vom Schwanze eines Delphins umschlungen wird.

Jupiter, Castor, Pollux, Büsten.

Der Kopf eines Mannes mit Blumen bekränzt, von großem Charakter.

Zwei gefangene Könige, von vortrefflichem Stile, deren Gewänder dem Polydoro da Carravaggio oft zum Studio gedienet haben.

* * *

Gallerie der Carracci.

Gallerie der Carracci.

Beide Brüder Annibale und Agostino nebst ihrem Oncle Ludovico haben an dieser Gallerie gearbeitet. Allein Annibale mehr als die beiden andern.

Alle

Alle drei Carracci waren Stifter einer Schule zu Bologna, in der sie den guten Geschmack, der zu ihrer Zeit schon verlohren gegangen war, wieder herstellten: in der sie den Grundsatz lehrten, durch den sie, und viele ihrer Schüler nach ihnen groß geworden sind: ahmet die Natur nach, verbessert sie durch das Studium der Antike, und der besten unter den neuern Meistern. Von diesen waren Pellegrini il Tibaldo, Paolo Veronese, und vorzüglich Correggio ihre Lieblingsmuster.

Stil der Carracci vorzüglich des Annibale.

Die Carracci waren unter den Mahlern, was die Eclectiker unter den Philosophen. Sie suchten die Vorzüge der verschiedenen Schulen, alle diejenigen Vollkommenheiten in sich zu vereinigen, die man vielleicht nur in dem Ideale des Mahlers vereinigt denken kann.

Ich kenne dies und jenes Bild des Annibale, das in keinem Theile der Kunst etwas zu wünschen übrig läßt. Allein in demjenigen, den man in der Kunstsprache unter dem Nahmen, dichterische Erfindung kennt, ist er sich selbst zu ungleich, als daß man ihm einen gegründeten Anspruch darauf einräumen könnte.

Die Erfindsamkeit des Mahlers geht nicht auf Neuheit des Vorwurfs; er bleibt gern in dem Bezirke weniger ihm und dem Publico geläufig gewordener Ideen. Wenn man von Erfindung in der Mahlerei spricht, so denket man nie an Hervorbringung eines neuen dem Zuschauer unbekannten Vorwurfs, sondern an Erfindung einzelner Theile, wodurch ein bekannter Gegenstand auf eine neue Art zusammen gesetzt wird. Inzwischen braucht der Gegenstand nicht schon die bildenden Künste beschäfftiget zu haben um bekannt

Nöthige Erklärung des Worts: Erfindung, in der Mahlerei, um darnach das Verdienst des Annibale in Ansehung dieses Theils

der Kunst zu beurtheilen.

bekannt zu seyn. Genung wenn das Publicum, für welches das Kunstwerk bestimmt ist, den dargestellten Gegenstand nicht erst aus der Darstellung kennen lernt.

Was mahlerische, was dichterische Erfindung in der Kunstsprache sey?

Die Figuren eines Gemähldes so stellen, daß sie durch Mannigfaltigkeit und Einheit dem Auge angenehme Formen, von Stellungen und Gruppen, und zugleich eine leichte Uebersicht des Ganzen darbieten; solche Körper auswählen, die zur Färbung und Beleuchtung besonders geschickt sind; heißt in der Kunstsprache: mahlerisch erfinden, oder auch: anordnen. Hingegen zeigt der Künstler nach eben dieser Sprache eine dichterische Erfindung, wenn er bei genauer Kenntniß der Gränzen seiner Kunst solche Gegenstände zur Darstellung wählt, die Kopf und Herzen Nahrung geben, und diese durch Mittel, die in dem Gebiete eben dieser Kunst liegen, dem Verständnisse des Zuschauers möglichst nahe zu bringen sucht. Hieher gehören Ausdruck, Allegorie, Hinstellung der Figuren an dem Orte, welchen ihnen der Grad von Aufmerksamkeit anweiset, den ihr Antheil an der Haupthandlung verdient. Ja, es gehören hieher alle Mittel deren sich die mahlerische Erfindung bedient, nur daß bei ihrer Anwendung das Interesse der Bedeutung die erste Rücksicht ist.

Beide müssen mit einander gehen, aber die mahlerische Erfindung muß der dichterischen untergeordnet seyn. Ist sie das nicht, so wird zur natürlichen Folge, daß man nicht die Figuren so stellt, wie sie die Handlung am deutlichsten machen, sondern, wie sie am besten ins Auge fallen, die mehreste Abwechselung in die Stellungen bringen, und die Gruppen am

schick-

schicklichsten mit einander verbinden; daß man dem wahren Ausdruck, welchen die Handlung erfordert, einen andern unterschiebt, den der Contrast verlangt; daß man bei der Wahl der handelnden Personen, nicht auf dasjenige sieht, was zur Handlung nothwendig ist, sondern auf dasjenige, was die Fläche ausfüllt.

Von diesen Fehlern ist Annibale selten frei. Sein Ausdruck ist nicht immer wahr, selten edel, und beinahe nimmer lieblich. Er hatte wenig Gefühl für Schönheit, mehr für Stärke: Seine Weiber sind zu männlich, seine jugendlichen Figuren zu schwerfällig, seine Alten ohne Majestät.

Sein Colorit ist ohne Lieblichkeit und ohne Harmonie. In Oelgemählden grau, im al Fresco ziegelroth. Das Helldunkle ist in den mehresten seiner Gemählde mit Einsicht angedeutet, aber selten thut es die Würkung, die sich der Meister davon versprochen zu haben scheint.

Das Hauptverdienst dieses Künstlers ist die mahlerische Anordnung, die Richtigkeit, und der große Stil seiner Zeichnung. Wenn das Ueberflüßige zur Verstärkung des Nothwendigen weggelassen ist, wenn kleinere Partien dem Ganzen so untergeordnet sind, daß die Aufmerksamkeit dadurch nicht zerstreuet wird, so nennt man dies: Größe in den Formen; und die Fertigkeit in der Beobachtung dieser Regel: den großen Stil.

Dieser zeigt sich auch in den Gewändern des Annibale, die in große Falten geworfen das Nackende sehr gut andeuten, aber jenes Reitzes entbehren, dessen Verständniß kein Studium nach dem Gliedermann aufschließt. So blickt allerwärts der Mann hervor,

der durch Nachdenken und lange Uebung groß geworden ist. Der Professor, und zwar der Professor in den Theilen der Kunst, die mehr zur mahlerischen Erfindung und zur Ausführung, als zur dichterischen Erfindung gehören. Die Natur hatte ihm viel mechanisches Talent bei vielem Scharfsinn gegeben. Hätte er Gefühl des Schönen und diejenige Einbildungskraft besessen, die mit dem Herzen in genauerem Verbande steht, er wäre der Größte der Künstler geworden.

So leicht es ist, die drei Carracci von andern Meistern zu unterscheiden, so schwer wird die Unterscheidung des Stils dieser drei Künstler unter einander für ein ungeübtes Auge.

Stil des Ludovico Carraccio,

Ludovico wird inzwischen an seiner dunkeln hefenartigen Farbe, an dem Mangel an Ausdruck und an der schwerfälligen oft unrichtigen Zeichnung wieder erkannt. Er drappierte seine Figuren besser als sein Vetter, und stellte sie wenigstens eben so gut, in Rücksicht auf die mahlerische Würkung. Er mahlte gern kleine Figuren auf Schiefer.

und des Agostino Carraccio.

Agostino war mehr Poet, und Kupferstecher, als Mahler. Aber er hatte erhabenere Ideen als sein Bruder und Oncle, und brachte mehr Ausdruck in seine Gesichtsbildungen. In der Ausführung ist er unter beiden.

Grund warum der Autor auch in der Folge den Stil der vorzüglich-

Ich hoffe leicht Entschuldigung dafür zu erhalten, daß ich den Stil der vorzüglichsten Künstler bei Gelegenheit ihrer hauptsächlichsten Werke kurz auseinander setze. Mit dem Nahmen des Meisters weiß man alsdann, auf welche Vorzüge man in seinen Werken zu achten, welche Fehler man zu übersehen hat.

Doch

Doch bitte ich bei der Prüfung meiner Urtheile sich stets zu erinnern, daß ich bei Bestimmung wesentlicher, charakteristischer Züge nur auf dasjenige Rücksicht nehmen konnte, was sich gemeiniglich wieder finden läßt, nicht aber auf Ausnahmen.

sten Künstler bei schicklicher Gelegenheit auseinander setzen wird.

Ich gehe nun zu der Beschreibung der Gallerie selbst über.

Der Triumph des Bacchus und der Ariadne.

Beurtheilung der Gemählde in dieser Gallerie.

Keine einzige Figur hat den Ausdruck, den der Charakter und die Handlung erfordern. Bacchus hat den Anstand eines schlechten Schauspielers, der repräsentiret, und Ariadne, seine neuvermählte Gattin, kehrt ihm den Rücken zu, um den Mahler eine schöne academische Figur im Contrapost darzubieten. Die Nymphen haben den gemeinen Fehler aller weiblichen Figuren dieses Meisters, sie sind zu männlich. Silen ist ein ekelhaft berauschter Alter. Hingegen ist die mahlerische Erfindung vortrefflich, die Gruppen greifen wohl in einander, und die einzelnen Figuren haben sehr abwechselnde Stellungen. Schönheit und Reitz darf man beim Annibale nicht suchen. Das Colorit fällt ins Ziegelrothe, und ist ohne Harmonie.

Mercur bringt dem Paris den Apfel.

Die Verkürzung des Mercurs ist unvergleichlich, nur ist der Körper nicht schlank genung. Der Kopf des Paris ist schön, aber der Körper stimmt damit nicht ganz überein. Die Schienbeinröhren sind zu ausgebogen; ein Fehler, der mehreren Figuren dieses Meisters eigen ist, und von der zu getreuen Nachahmung einer gemeinen Natur herrühret.

Apollo entführt den Hyacinth.

Die Stellung des letztern ist sehr gefällig.

Polyphem spielt vor der Galathea, umgeben von ihren Nymphen.

Der Körper des Polyphems ist eine vortreffliche academische Figur. Künstler können die Verkürzung des einen Knies nicht genung bewundern. Annibale hat sich alle Mühe gegeben, das Widrige des einen Auges in der Mitte der Stirn zu verbergen; inzwischen wird doch ein Polyphem, wie ihn der Dichter mahlt, nie ein schicklicher Gegenstand für den Mahler werden. Wenigstens hat der Künstler dafür gesorgt, daß die Schönheit der Nymphen den Contrast nicht zu auffallend machte; diese sind nichts weniger als schön.

Andromeda und Perseus.

Die Zusammensetzung dieses Bildes ist selbst in Rücksicht auf mahlerische Anordnung fehlerhaft. Der Körper der Andromeda, der an sich schon zu männlich ist, wird riesenmäßig, wenn man ihn mit den Figuren der Aeltern auf dem zweyten Plane vergleicht. Das fliegende Gewand der Mutter ist zu steif. Gewänder dieser Art scheinen überhaupt dem Annibale nicht geglückt zu seyn.

Pan opfert Dianen Wolle.

Pan ist unedel, und die Stellung der Diane zu affectirt.

Entführung des Ganymedes.

Ein reitzendes Bild. Der Kopf des Ganymedes hat etwas Correggianisches. Die Stellung ist angenehm, und der Halbschatten, in dem der Mahler den Körper gehalten hat, thut eine vortreffliche Würkung.

Man

Man verkennt nicht in dem Adler den Ausdruck der Zärtlichkeit.

Polyphem schleudert Felsen auf Acis und Galathea.

Polyphem ist eine vortreffliche Academie; das Bein in der Verkürzung kann zum Muster einer so schweren Stellung dienen.

Perseus verwandelt den Phineus und seine Gefährten in Felsen.

Die Zusammensetzung ist gut gedacht und gut geordnet. Bei der Ausführung scheint der Künstler wider seine Gewohnheit die Natur nicht genung zu Rathe gezogen zu haben. Die Figur des Perseus ist zu kurz und unedel.

Juno kömmt mit dem Gürtel der Venus zum Jupiter.

Gedanke und Ausdruck sind gleich vortrefflich. Schamhaftigkeit die der Begierde weicht, ist der Charakter der Juno. Inzwischen hat der Mahler mit dem entlehnten Gürtel ihr nicht zugleich die Reitze der Venus zu geben gewußt. Die Gewänder sind gut geworfen, aber zu trocken ausgeführt.

Galathea von Nymphen, Tritonen und Amorinen umgeben, von Agostino Carraccio.

Man erkennt die Verschiedenheit des Stils in den Weibern und Kindern, die ohnstreitig die schönsten jugendlichen Figuren in dieser Gallerie sind. Daß der Künstler die schöne Nereide aus der Galathea des Raphaels in der Farnesina zum Vorbilde gehabt habe, sieht man, wie mich dünkt, ziemlich deutlich. Der Triton der die Nereide umfaßt, ist zwar von gemeinem aber äußerst wahrem Charakter.

Diane und Endymion, von Annibale Carraccio. Der Gedanke übertrifft bei weitem die Ausführung.

Hercules und Jole. Eins der schönsten Gemählde dieser Gallerie. Der Mahler hat hier sogar seine gewöhnlichen Fehler vermieden. Der Körper der Jole ist reitzend, und die Färbung ist gut. Die Zufälle des Lichts und Schattens hat der Künstler sehr gut zu benutzen gewußt. Hercules hat den Charakter der Antike.

Aurora entführt den Cephalus. Argensville legt dieses Stück dem Agostino bei. Aurora ist wieder zu männlich; Gesicht und Stellung haben einen unedlen Ausdruck. Ihr Gewand aber ist vortrefflich. Cephalus und Tithon, der auf dem Vorgrunde schläft, sind vortrefflich gezeichnet.

Venus und Anchises. Anchises zieht der Venus den Schuh aus, und darunter stehen die Worte: **Genus unde latinum.** Sulzer [6a]) rechnet die Anbringung dieser Schrift unter die schicklichen Mittel den Mangel guter symbolischer Zeichen zu ersetzen. Ich will es dem Gefühl eines jeden überlassen, ob man mehr dabei gewinnt, den bestimmten Liebhaber der Venus durch diese Worte zu erfahren, als man dabei verliert, durch eine Verdollmetschung die der Kunst fremd ist, an die Armuth ihrer Sprache für gewisse Dinge erinnert zu werden. Der Anchises ist sehr schön, der Venus fehlt es aber wieder an weiblichem Reitze.

Verschie-

6a) Allgemeine Theorie der schönen Künste, Artikel: Allegorie.

Verschiedene Medaillons aus einer Farbe, die Domenichino und Lanfranco nach den Zeichnungen ihres Meisters ausgeführet haben. Sie stellen die Entführung der Europa, Eurydice die zur Hölle zurückkehrt, die Entführung der Orithyia, die Marter des Marsyas, Amor der einen Faun bindet, Salmacis und Hermaphrodit, die Verwandlung der Syrinx, und die Fabel des Leanders und der Hero vor. Diese Medaillons sind ohnstreitig verschwendet; sie werden zum Theil halb von den größern Gemählden bedeckt.

In den vier Ecken des Saals zusammen gruppirte Genii. Stellung und Gruppirung sind schön, sie haben nur nicht ganz den gehörigen Charakter der Kindheit.

Ueber den Nischen, in denen die antiken Statuen stehen, sind folgende mythologische Sujets im Kleinen ausgeführt:

Arion vom Delphin getragen, Apollo empfängt die Leier vom Mercur, Prometheus gibt dem geformten Thone das Leben, Hercules befreiet den Prometheus, der Fall des Icarus (nicht des Phaetons, wie Volkmann schreibt) Hercules der den Drachen der Hesperiden tödtet, Callisto im Bade, die Verwandlung der Callisto.

Die Charitas, oder die christliche Liebe, die Mäßigkeit, die Standhaftigkeit, die Gerechtigkeit, scheinen von den Schülern des Annibale nach dessen Zeichnungen verfertigt zu seyn.

Ein junges Mädgen, das ein Einhorn liebkoset, in einer Landschaft. Eins der frühesten Gemählde des Domenichino. Es zeigt schon den Ausdruck naiver Grazie und Sittsamkeit, der diesem Künstler so sehr eigen ist.

Mehrere academische Figuren mehrentheils als Carvatiden rund umher vertheilt, sind vielleicht die nackten männlichen Körper, die seit Wiederherstellung der Künste am richtigsten gezeichnet sind. Einige derselben sind von blässerem Colorit. Man hält sie für Arbeiten des Agostino Carraccio. Die Figur, die das Medaillon des Pans und der Syrinx hält, ist von Ludovico Carraccio.

Hin und wieder sind auch einige Masken von vortrefflichem Ausdruck angebracht.

Sollte ich im Allgemeinen ein Urtheil über diese Gallerie fällen; so würde ich sagen: es ist eine Sammlung richtig, und im großen Stile gezeichneter academischer Figuren, die nach ungefähren Verhältnissen der Fabel vereinigt, in schöne Gruppen vertheilt, die Fläche vortrefflich ausfüllen.

* * *

Statuen in dieser Gallerie.

Statuen.

Ganymed. Kopf und Arme modern, so wie der Kopf des Adlers.

Eine weibliche bekleidete Figur. Der Kopf scheint ein Portrait.

Eine andere weibliche bekleidete Figur restaurirt als Ceres.

† Ein

† Ein geflügelter Genius restaurirt als Apollo. Die Haare auf der Stirn zusammen gebunden, und der Köcher am Stamm haben zu diesem Irrthume Gelegenheit gegeben. Beide Arme sind modern. Der Charakter ist vortrefflich. Man sieht deutlich, daß diese Figur ehemals einen Theil einer Gruppe ausgemacht hat.

Ein junger Faun, der ein Kind auf seinen Armen hält. Die Statue hat durch die Ergänzung viel gelitten.

Ein Torso eines jungen Mannes, der durch einen modernen Kopf, moderne Arme und Beine als Antinous restauriret ist. Das was alt an der Statue ist, ist schön.

Apollo aus schwarzem Marmor den einen Arm auf dem Kopfe, den andern auf der Leier; über Lebensgröße.[6b])

† Mercur. Die Hälfte des Caducäus ist antik, daher über die Idee des Künstlers kein Zweifel seyn kann. Allein, ob die Idee des Künstlers durch den Charakter erreicht sey, den er seinem Werke gegeben hat? dies ist eine andere Frage. Mercur, Bote der Götter, Vorsteher der Palästra, Sinnbild der Kriegslist, muß einen geschmeidigen, behenden und gewandten Körper haben, und von allen diesen zeigt unsere Figur gerade das Gegentheil. Die große Aehnlichkeit derselben mit dem sogenannten Antinous im Belvedere hat viele bewogen, diese letzte nach der Farnesischen zu erklären. Allein, kann es nicht möglich seyn, daß der Künstler, der einen Mercur zu bil- Charakter des Mercurs.

6b) Winkelmann G. d. K. Wiener Edit. S. 517.

den hatte, hingeriſſen von der Schönheit jener Statue im Belvedere, ſie zum Vorbilde ſeiner Vorſtellung genommen habe? Dieſes ſcheint mir mit vielen andern ſicherer als bei der auffallenden Schwerfälligkeit der Statue im Belvedere, ihr einen Nahmen beizulegen, der dem allgemein beobachteten Charakter des Mercurs ſo ſchnurſtracks widerſpricht. Es iſt zu bemerken, daß unſere Figur, wider die gewöhnliche Vorſtellungsart bei Göttern, Haare über der Schaam trägt.

Bacchus. Kopf und Körper ſcheinen allein alt.

† Ein Faun, der einen jungen Bacchus trägt; eine ſehr ſpelte Figur.

Drei Köpfe des Domitians. So wenig Zuverläßigkeit die Benennungen der Büſten überhaupt haben, ſo wenig haben es beſonders diejenigen, die mit dem Nahmen dieſes Kaiſers belegt ſind. Man weiß, daß beinahe alle Bildniſſe deſſelben nach ſeinem Tode zerſchlagen wurden.

Zwei Cäſars, Büſten.

Marc Aurel, Büſte.

Hadrian, Büſte.

Caracalla. † Caracalla aus Marmor. Einer der ſchönſten Köpfe des Alterthums. Der Ausdruck trotziger Grauſamkeit iſt vortrefflich.

Farneſiſche Vaſe. † Eine Vaſe mit Figuren von der Art derjenigen, die man Etruſciſch nennt.[6c]) Sie ſcheinen ein Opfer des Bacchus vorzuſtellen. Form und Ausarbeitung ſind gleich vortrefflich.

* * *

Zwei-

6c) Ueber den ſogenannten Etruſciſchen Stil ſehe man die Beſchreibung des Vaticaniſchen Pallaſts nach.

Zweites Zimmer.
Statuen.

Zwei Hunde.

Ein schlafender Amor.

Ein sehr freies Bacchanal an einem Sarcophag. Die Ausführung ziemlich mittelmäßig. Marc Antonio hat es nach einer Zeichnung Raphaels gestochen, und in dieser sind viele Fehler verbessert.

† Ein schöner Kopf eines Alten mit Weinreben bekränzt. Man nennt ihn gewöhnlich: Mithridates.

Ein Mercur aus Bronze über den Mercur in der Großherzoglichen Gallerie zu Florenz abgegossen. [7a])

† Figur eines bekleideten Jünglings aus Bronze von großer Schönheit.

Zwei Köpfe des Pabstes Paul III. aus Marmor. Der eine ist von Michael Angelo, der andere, dessen Gewand mit Stickerei gezieret ist, von della Porta.

Ein anderes Basrelief mit einem Bacchanale.

Eine verwundete Amazone, die vom Pferde fällt, des Costums wegen merkwürdig. Sie trägt einen breiten Gürtel unter der Brust.

Ein kleiner Meleager von rothem Marmor.

* * *

7a) Winkelmann G. d. K. S. 323.

Ein Saal mit Gemählden von Vasari, Salviati und Zuccari.

Dieser Saal kann auf eine bequeme Art dazu dienen, den Liebhaber auf die Verdienste aufmerksam zu machen, welche die Carracci um die Wiederherstellung des guten Geschmacks gehabt haben. Die späteren Schüler der großen Meister, Raphael, Michael Angelo, Tizian, begnügten sich ihre Werke zu bestehlen, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen, ohne über ihre Kunst zu denken. Sie bedeckten handwerksmäßig die Wände mit einer Menge entlehnter Figuren, und um neu zu scheinen, gaben sie ihnen gezwungene Stellungen, verzerrte Gebährden, und Gesichter ohne Ausdruck. Wollten sie Reitz anbringen, so ward er zur Affektation. Die wesentlichen Züge der Wahrheit wurden der Genauigkeit in Nebendingen aufgeopfert. Kurz! Alles in diesen Meistern zeigt die Nachahmer an, die durch Uebertreibung Originale zu werden hoffen.

Stil der Nachahmer Raphaels, des Michael Angelo, und Tizians.

* * *

Großer Saal mit Statuen.

Gruppe des Alexander Farnese gekrönt von den Händen des Sieges, zu seinen Füßen die gefesselte Schelde und das kniende Flandern. Guasparo Celio hat sie gezeichnet; die Ausführung ist von Simone Massino. Das ganze Werk ist mittelmäßig, aber merkwürdig, weil diese ungeheure Masse aus einem einzigen Marmorblocke gehauen ist, der von dem Sturze einer Säule aus dem Friedenstempel genommen seyn soll.

Hier

Hier stehen auch die beiden Figuren der Charitas und des Ueberflusses von della Porta, welche für das Grabmal Pauls III. in der Peterskirche bestimmt waren, von Michael Angelo aber verworfen wurden. Ich glaube mit Recht.

Unter den übrigen Statuen bemerkt man einen sitzenden Apollo und vier Figuren, welche für Ringer [7b]) gehalten werden. Zwei derselben haben die Haare reihenweise in länglichte und geringelte Locken gelegt. Winkelmann [8]) rechnet sie unter die schönsten Statuen von Rom; daran aber, dünkt mich, thut er der Sache zu viel.

Unter den Büsten in diesem Saale ist wenig Merkwürdiges.

* * *

In einem Cabinette.

† Mahlereien von Agostino und Annibale Carraccio. Sie dienten dem Cardinal Farnese, der seinen Pallast mit Mahlereien zieren lassen wollte, zur Probe der Geschicklichkeit dieser Künstler.

Am Plafond Hercules zwischen Tugend und Laster in Oel, eine Copie des Originalgemähldes, das nach Neapel gegangen ist.

Die übrigen Gemählde sind al Fresco.

Hercules hält die Himmelskugel, während, daß die Astronomie und die Mathematik, unter

7b) Ueber den Charakter der Ringer sehe man die Beschreibung des Capitols nach, imgleichen Villa Borghese.

8) Geschichte der Kunst. Wiener Edit. S. 659.

ter der Gestalt zweier alten Philosophen, beschäfftiget sind sie auszumessen.

Perseus haut der Medusa den Kopf ab, unter dem Beistande der Minerva und des Mercurs.

Anapias und Amphinomus retten ihre Aeltern aus den Flammen.

Ulysses entgeht den Nachstellungen der Sirenen. Eine Composition, die von einem geschnittenen Steine genommen ist.

Ulysses, dem Circe den Zauberbecher darreichet.

Hercules, den ein edler Muth ergreift, da er Waffen und Ungeheuer um sich sieht.

Alle diese Gemählde haben die Vorzüge, die diesen Meistern eigen sind. Schöne mahlerische Anordnung, Wahrheit und Bestimmtheit der Zeichnung, Größe in den Formen.

Rund umher sind † grau in grau gemahlte Verzierungen nach Art der Stuccaturarbeit. Man kann den Betrug nicht höher treiben.

* * *

In dem Porticus des Hofes nach dem Garten zu.

† Eine bekleidete weibliche Figur colossalisch. Sie ist derjenigen ähnlich, die im Museo Clementino stehet, und von großem und vortrefflichem Charakter. Sie trägt einen breiten Gürtel. Die hohen Sohlen scheinen eine tragische Muse anzudeuten. [9a])

In

9a) Es soll eine Urania seyn. Siehe Fea's Italienische

In einem Verschlage von Brettern auf dem Hofe.

† Der sogenannte Farnesische Stier.

Der Farnesische Stier.

Unter diesem Nahmen ist eine Gruppe aus Marmor, von ungeheurem Umfange bekannt. Sie stellt folgende Fabel vor: Zethus und Amphion, Söhne der Antiope und des Jupiter, der sie unter der Gestalt eines Satyrs hintergangen hatte, waren am Fuße des Cithäron in Böotien ausgesetzt, und unter den Hirten erzogen worden. Lycus König von Theben hatte die Antiope, auf Anreitzen seiner Gemahlin der Dirce, sehr übel behandelt; sie entfloh; der Zufall führte sie zu ihren Söhnen auf dem Cithäron, die sie für ihre Mutter erkannten, und ihre erlittenen Kränkungen an der Dirce auf eine grausame Weise rächten; Sie banden sie an einen wilden Ochsen, und ließen sie schleifen.

Das Werk, das wir hier vor uns haben, stellt beide Brüder vor, im Begriff die grausame Strafe an der Dirce zu vollziehen. Außer diesen Personen finden sich noch dabei eine weibliche Figur, ein Jüngling, und eine Menge Nebenfiguren auf einem Felsenberge.

Dieses Ganze macht weder eine schöne Gruppe, noch eine verständliche Zusammensetzung aus. Es finden sich einzelne Theile daran, die schön sind, aber als Werk betrachtet, das heißt, als ein vernünftig gedachtes Ganze, kann es für den Liebhaber keinen Werth haben. Es fehlt durchaus an Ausdruck und Zusam-

sche Uebersetzung der Winkelmannischen Gesch. d. Kunst, T. I. p. 322. d. A.

Zusammenhang. Man kann es als eine Sammlung von schönen Bruchstücken ansehen.

Winkelmann [9b]) giebt die Stücke an, die an dieser Gruppe der gemeinen Meinung zuwider neu seyn sollen, und nennt den Battista Bianchi einen Mailänder als den Ergänzer. Es scheint, daß Winkelmann bei dieser Angabe zu keck verfahren sey, und der Herr Hofrath Heyne [10]) hat bereits den Irrthum in Ansehung des Nahmens des Ergänzers gerügt.

Da die Gruppe als Kunstwerk ganz außer meinem Plane liegt, so habe ich mich nicht dabei aufhalten wollen, die Wahrheit der Winkelmannischen Nachricht im Detail zu prüfen. [11])

Wichti-

9b) Gesch. d. K. W. Edit. S. 717.

10) Sammlung antiquarischer Aufsätze 2r Theil S. 182 und folgende.

11) Wer mehr von dieser Gruppe wissen, und zu gleicher Zeit das Beispiel einer scharfsinnigen Erläuterung eines alten Kunstwerks lesen will, der sehe den Aufsatz des Herrn Hofraths Heyne über den Farnesischen Stier in seiner Sammlung antiquarischer Aufsätze nach, im 2ten Theile S. 182. Dies ist das Resultat seiner Untersuchung:

Die Fabel ist nach einem Trauerspiel des Euripides gearbeitet. Nach diesem ward die Strafe während der Orgien des Bacchus auf dem Berge Cithäron vollzogen, und Dirce erschien dabey als Bacchante. Dies erklärt verschiedene Nebenwerke. Allein das jetzige Werk hat nicht mehr die Aussicht des alten, dessen Plinius erwehnt, von Apollonius und Tauriscus verfertiget, und von Rhodus nach Rom in die Gebäude des Asinius Pollio versetzt.

Es

Wichtiger wird es mir hier ein Paar Anmerkungen einzuschieben, wozu mir die Fehler dieses Werks Anlaß geben: Die Ueberladung desselben mit Figuren, die zum Theil nur in entferntem Verhältnisse mit der Haupthandlung stehen, und der Fleiß, der auf die Nebenfiguren gewandt ist.

Sehr gehäufte Figuren sind jedem Werke der Kunst schädlich. Sie machen selten die Absicht des dargestellten Werks deutlicher; gemeiniglich dienen sie nur dazu, den Begriff, den sich der Zuschauer von der Handlung machen soll, zu verwirren.

Sehr gehäufte Figuren sind einem jeden Werke der Kunst schädlich.

Zum Vergnügen wird Beschäfftigung der Seele erfordert, nicht qualvolle Anstrengung. Je deutlicher die Beziehung einer jeden Figur wird, die der Künstler in die Composition seines Werks gebracht hat, um desto größer ist die Würkung.

Sollen wir erst mühsam nachsinnen, warum wir diese oder jene Figur hier sehen, so fällt die Rührung weg, die gemeiniglich von dem ersten Blick abhängt.

Es ist daher jedem Künstler anzurathen, daß er nur so viel Figuren in seinen Werken anbringe, als zum Verständniß der Handlung nothwendig sind.

Bedarf

Es ist nicht nur in Ergänzung der Figuren selbst, sondern auch in Beifügung anderer Figuren und durch Ueberhäufung von Nebenfiguren geändert. Diese Aenderung ist wahrscheinlicher Weise zu mehr als einer Zeit, erst bei Aufstellung in den Bädern des Caracalla, worinn es gefunden wurde, dann nach der Wiederentdeckung, einmal, da man es für einen Hercules mit dem Marathonischen Stier hielt, und nachher, da man es zur Fabel der Dirce umarbeitete, vorgegangen.

Bedarf er einiger Nebenfiguren, theils zum Gruppiren, theils dem Auge einen angenehmen Ruhepunkt darzubieten, so wähle er sie mit möglichster Sparsamkeit, und behandle sie nicht mit einem Fleiße, der die Aufmerksamkeit von den Hauptfiguren abzieht. Ich werde noch oft Gelegenheit finden, zu bemerken, mit welcher Weisheit die großen Künstler des Alterthums, die Nebenfiguren mit anscheinender Nachläßigkeit den Hauptfiguren in ihren Werken aufgeopfert haben.

Gar zu besorgte Nebenwerke schaden dem Eindruck des Ganzen und vorzüglich der Hauptfiguren.

Ein anderer Grund, warum der Künstler sich der Ueberladung seiner Werke mit überflüßigen Nebenfiguren so viel möglich enthalten muß, ist dieser: Die gleichzeitige Beäugung aller Theile eines Kunstwerks gibt dem Auge allein jenen deutlichen Begriff des sichtbar Geordneten und Uebereinstimmenden, der, noch weiß man nicht, aus welcher Ursach, der Seele so angenehm ist. Selten bringt eine sehr weitläuftige Composition, an deren Theilen die Axe des Auges sich langsam hinbewegen muß, diesen Eindruck hervor.

Der Bildhauerkunst ist die Ueberladung eines Werks mit überflüßigen Figuren viel nachtheiliger als der Mahlerei.

Der Mahler hat hier freiere Hände als der Bildhauer. Körper, die an sich flach sind aber rund erscheinen, können in einem kleinen Raume hinter einander nach den Regeln der Gruppirung oft nur mit halben Körper hervorstehend zusammengebracht werden. Die Bildhauerarbeit liefert runde Körper. Wollte man diese, wie in einem Gemählde hinter einander stellen, so würde der Zuschauer entweder die Mühe bedauern, die an die Ausarbeitung nicht zum Vorschein kommender Theile verschwendet ist, oder er würde wohl gar dasjenige, was er nicht sehen kann, und doch zu sehen wünscht, für eine Entbehrung halten, die den Genuß vermindert.

Ferner:

Ferner: um ein solches weitläuftiges Ganze als eine mahlerische Gruppe zu übersehen, muß man sich nothwendig so weit davon entfernen, daß die Schönheit des Details dem Auge entgeht. Soll man hinzugehen, die Schönheit der einzelnen Formen zu bewundern, oder fern bleiben, und sich den Eindruck der Form der Gruppe im Ganzen genügen lassen? Dieser Streit hat nichts Angenehmes.

Die Wahl des Standorts, aus dem man ein Gemählde betrachtet, hängt von ganz andern Regeln ab, als die Wahl desjenigen, den man bei Betrachtung eines Bildhauerwerks annehmen muß. Es ist eine allgemeine Verabredung darüber, daß man die Handlung, die auf einem Gemählde vorgestellet wird, sich denkt, als werde sie aus einem Fenster oder durch eine andere Oeffnung gesehen. Der Rahmen schneidet den Ort, wo die Handlung vor sich geht, von dem Standorte ab, und wir denken nicht so genau an die Maaße der Entfernung. Bei einer Gruppe von Bildsäulen ist eine solche willkührliche Verabredung nicht wohl möglich. Mit ihr sehen wir zugleich Garten, Zimmer u. s. w. und wir machen uns keine Illusion darüber, daß dasjenige, was nur wenige Schritte von uns entfernt ist, es um einige hundert seyn könne.

Ueberhaupt sind weitläuftige Compositionen dem Bildhauer nicht anzurathen: Ueber die mahlerische Gruppirung geht die Schönheit einzelner Figuren verlohren: Vielleicht ist er nicht einmahl im Stande die Würkung einer mahlerischen Gruppe vollständig zu erreichen.

Nicht das allein: Was macht die Schönheit einer Gruppe? Der Zusammenhang, das Ineinandergreifen der verschiedenen Figuren, deren Umrisse das Auge verfolgt, und unmerklich von einer auf die andere endlich zum Ganzen geleitet wird. Der Zipfel des Gewandes einer Figur führet zunächst auf die Hand einer andern u. s. w. In der Mahlerei sind

sie an einander geheftet, die Absätze sind bedeckt, man denkt sie, man sieht sie nicht. Hingegen in der ganz runden Bildnerei hängt Alles von der Wahl des Standortes des Zuschauers ab, ob die verschiedenen Figuren in einander greifen: er darf sich nur ein wenig anders stellen, so ist ein Absatz da, so hängt die Gruppe nicht mehr zusammen.

Die Bildhauerkunst liefert den vollständigsten Begriff schöner Formen, in so weit diese aus Umrissen, das heißt, aus Erhöhungen und Vertiefungen bestehen. Wenn wir uns so weit entfernen, daß diese verlohren gehen, so opfern wir den ersten Anspruch auf, den wir an diese Kunst machen dürfen.

In der That, die Aufstellung mehrerer Statuen in mahlerische Gruppen scheint die gewünschte Würkung nicht hervorzubringen.

Das Bad des Apollo vom Girardon zu Versailles bestätiget diesen Grundsatz. Es thut, so wie es da steht, als ein für sich bestehendes Kunstwerk keine Würkung, und ich zweifle, daß man Recht habe, sich darüber zu beklagen, daß die Gruppe der Niobe zu Florenz nicht nach mahlerischen Regeln nebeneinander aufgestellt sey.

Zuweilen werden weitläuftige Compositionen von Bildhauerarbeit an Gebäuden angebracht, und thun Würkung. Allein nicht wie schöne Darstellungen interessanter Handlungen, oder als Ideale schöner menschlicher Formen, sondern als architektonische Zierrathen.

Die Bildhauerkunst verlangt unter den bildenden Künsten die langsamste mechanische Behandlung. Sollte wohl während einer Ausarbeitung, die mehrere

Jahre

Jahre erfordert, jene Idee von Schönheit sich in ihrer göttlichen Lebhaftigkeit erhalten können, die gleich einem Strahle des Lichts den Künstler nur in Stunden der Begeisterung erleuchtet?

Weitläuftige Compositionen liegen, wie ich glaube, ganz außer den Gränzen der runden Bildnerei in Stein.

† Ein schönes Basrelief. Bacchus lehnt sich auf einen Faun, ein anderer trägt eine Vase, eine Nymphe spielt auf Flöten, und eine andere schlägt Becken zusammen. Es hat gelitten, aber es bleibt dem ohngeachtet sowohl in Ansehung der schönen Umrisse, als der besorgten Ausarbeitung eines der schönsten Basreliefs, die sich aus dem Alterthum auf uns erhalten haben.

† Ein anderes gleichfalls beschädigt, aber gleichfalls schön, stellt einen jungen Menschen vor, der eine Leier hält, und sich auf eine junge weibliche Figur stützt, während daß zwei andere auf einem Bette sitzen.

Auf einem dritten, Amorinen, die ein Wettrennen mit Wagen halten; einer stürzt. In Ansehung der Ausführung weniger bedeutend.

Auf einem vierten sieht man eine Gesellschaft mit Schauspielern; man nennt es: Trimalcion, der zu seinen Gästen kommt. Ein Schwelger, der meinen Lesern aus dem Petronius bekannt seyn wird. Die Benennung ist aber ohne allen Grund. Es stellt ein Gastmahl vor, das vielleicht mit den Bacchischen Orgien in Verbindung gestanden hat.

In diesem Verschlage stehen noch mehrere Bruchstücke von Statuen, die sehr schön sind, einige große Füße und viele kleine Köpfe.

* * *

In dem Gartengebäude hinter dem Pallaste.

Am Plafond des Porticus: **Venus findet den Adonis todt, vom Domenichino.**

In einem Nebenzimmer: **Apollo und Hyacinth, von eben dem Meister.**

In einem Zimmer gegenüber soll noch ein Plafond vom Domenichino seyn; ich habe es nicht gesehen. Was ich gesehen habe, war sehr beschädigt, und schien nicht aus des Mahlers bester Zeit zu seyn.

* * *

In dem Garten.

Mercur, der die Herse umarmt, eine antike Gruppe. Mercur ist unproportionirlich groß gegen die Herse. Der Kopf und das eine Bein sind neu, Rumpf und Hände schön, letztere vorzüglich berühmt. An der Herse ist der Kopf mit der Hälfte der Brust neu, das übrige alt und schön. Die Hände verdienen alle das Gute, was Winkelmann davon sagt.[12])

Pan lehrt einen Faun auf der Flöte spielen.

Eine Bacchantinn. Kopf und Arme von weißem Marmor scheinen neu; das Gewand von schwarzem und umgürtet, zeigt das Nackte vortrefflich an.

Eine

12) Winkelmann G. d. K. S. 282.

Eine Nymphe. Das Gewand gleichfalls von schwarzem Marmor, über den Hüften gegürtet. Kopf und beide Arme scheinen neu, das übrige ist von außerordentlicher Leichtigkeit und schöner Execution [13]).

13) Winkelmann bemerkt S. 396. Wiener Edition, einen schönen Hermaphrodit, der aber hier nicht stehet, sondern wahrscheinlich nach Neapel gegangen ist.

In dem Garten soll nach ihm S. 431 eine Venus mit einem Kopfe der Marciana, des Trajans Schwester Tochter (oder wie Fea in seiner Uebersetzung T. I. p. 435. n. c sagt: der Matidia des Trajans Schwester) mit einem Schmuck wie eine Feder auf dem Kopfe vorgestellet seyn. Ich habe sie bei dem Sculpteur Carlo Albicini restauriren sehen. Sie ist nach Neapel gegangen. Zwei Statuen der Venus in Lebensgröße, deren er Seite 502. erwähnt, sind gleichfalls nach Neapel gegangen. Der Umstand, den er angiebt, die eine habe ihren eigenen Kopf, ist falsch, wie ich beim Albicini gesehen habe, der sie restaurirte. Eben dies bemerkt auch Fea in seiner Uebersetzung T. II. p. 135. n. B. So wie er sagt: ist auch der Kopf an der anderen aufgesetzt.

Der Vaticanische Pallast.

Grund warum dieser Pallast in Rücksicht auf den Zweck dieses Buchs in der Ordnung der zweite ist.

Der Liebhaber, der zu mehreren Mahlen den Farnesischen Pallast besucht hat, wird sein Auge an Größe des Stils und an Richtigkeit der Zeichnung gewöhnt haben. Jetzt ist es Zeit, ihn in den Vaticanischen Pallast zu begleiten, um das Gefühl für Schönheit in ihm zu entwickeln.

Nicht ohne heilige Ehrfurcht nahe ich mich selbst in der Erinnerung dem Orte, wo meine Seele die heitersten und unvermischtesten Freuden genossen hat!

Museum Clementinum.

Sammlung der antiken Statuen, die Clemens der XIV. angelegt und Pius der VI. vermehrt hat, gemeiniglich das Museum Clementinum genannt.

Eine Anmerkung über den Ort, der zur Aufstellung der Statuen der vortheilhafteste seyn dürfte.

Man hat viel Pracht an das Behältniß verschwendet, um den Liebhaber um den vollständigen Genuß des Aufbehaltenen zu bringen.

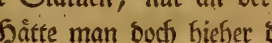
Man hat die Statuen rund umher an die Wände von Sälen aufgestellt, in denen sie zum Theil gegen das Licht gesehen werden; in Rotunden, deren Fenster sie von allen Seiten beleuchten.

Wenn man jetzt von der wahren Würkung der Statuen urtheilen will, so muß man sie bei Fackeln sehen, und in Gesellschaft eines aufgeklärten Führers, der die Beleuchtung dirigirt.

Warum

Warum ist man nicht dem Beispiel der Alten in Aufstellung ihrer Statuen gefolgt? Sie hatten lange Gallerien; an der einen Wand waren Nischen, darin standen die Statuen; an der andern gegen über waren Fenster in der Höhe, dadurch fiel ein sehr vortheilhaftes Licht herab.

Man hätte diesen Vortheil mit so wenig Mühe haben können! Ein langer Gang führt zu dem gegenwärtigen Behältniß der Statuen, nur an der einen Seite sind Fenster. Hätte man doch hieher die beträchtlichsten Kunstwerke zum Anschauen gestellt! Die gelehrten Innschriften, die in die Wände incrustirt sind, hätte man ja anderswo eben so gut lesen können.



Erstes Zimmer.

† Zwei Leuchter aus dem Hause Barberini. Sie stehen auf einem dreieckigten Fußgestelle, mit Figuren in Basrelief. Minerva Salutifera, oder Hygea, eine Isis nach der Lotusblume zu urtheilen, die sie in der Hand hält, und Mars. Diese stehen auf dem einen: Auf dem andern Jupiter, Juno und Mercur.

Beide Leuchter sind in doppelter Rücksicht unserer Aufmerksamkeit werth.

Sie sind von schönster Form: Sowohl im Ganzen, als in den einzelnen Zierrathen, die mit äußerster Liebe besorgt, leicht und fließend gezeichnet, und weich behandelt sind.

Der Stil der Zeichnung in den Figuren contrastirt mit dieser Leichtigkeit, mit diesem Fließenden der Bestimmung des sogenannten

Etruscischen Stils, sowohl des ursprünglichen, als des nachgeahmten.

Zeichnung in den Zierrathen. Er ist hart und eckigt, dieser Stil, wie wir ihn den Zeiten zutrauen können, in denen man noch nicht bis zu dem Begriff der Schönheit vorgerückt war, sondern sich genau an bestimmte Wahrheit hielt.

Diese Vermischung führt auf die Vermuthung, daß der Künstler sich in einen Stil hineindachte, der dem ausgebildeten Zeitalter, in dem er lebte, nicht eigen war, den er aber beibehalten mußte, wenn er Tempelwerke arbeitete, wo Religion die Hauptabsicht war, wo, so zu sagen, der Geschmack der Religion nicht geändert werden konnte.

Der größte Theil religiöser Vorstellungen der Alten stammt aus Zeiten her, in denen sie von der Schönheit noch keinen Begriff hatten. Bei zunehmender Cultur haben sie dieselben größtentheils nach jenem Begriffe umgeschaffen; zuweilen aber haben sie, vielleicht um den Eindruck feierlicher zu machen, die ältere Form in so fern beibehalten, als sie dem Begriffe von Schönheit nicht gerade zu widersprach.

Man bezeichnet die Figuren des mythischen Cirkels der Alten, deren Vorstellungsart in den Attributen, in der Darstellung gewisser Handlungen von den bekanntern Begriffen der Fabel abweichen, deren Stil (vielleicht besser, deren Manier) Bestimmtheit, Ebenmaaß, Richtigkeit, aber auch Härte, Trockenheit, scharfe eckigte Umrisse zeigt; Gewänder, die an das Nackte kleben; mit dem Nahmen Etruscischer Werke, oder: Werke im Etruscischen Stile.

Diese Benennung dient blos zur Unterscheidung der Werke dieser Art von solchen, an denen wir verfeinerte Begriffe von Schönheit und symbolischer

Bedeu-

Bedeutung bemerken, und daher den Griechen und ihren Nachfolgern den Römern, als Völkern bei denen die Cultur aufs Höchste gestiegen ist, eher zutrauen dürfen.

Abkömmlinge älterer Griechen haben sich früh mit den ältern Bewohnern Etruriens vermischt, und ihnen ihre religiöse Vorstellungsarten mitgetheilt. Ein ausgebreiteter Handel, die Nachbarschaft von Großgriechenland, haben nachher die Verwandtschaft unter den Ideen beider Völker unterhalten, und wahrscheinlich haben sie sich bei ihrer gemeinschaftlichen Ausbildung die Hand geboten. Allein zu einer Zeit als die Griechen noch nicht bis zur höchsten Idee von Schönheit fortgerückt waren, verlohr die föderative Republik der Etrusker Freiheit, oder wenigstens Ruhe und Wohlstand. Mit ihnen ging die Unbefangenheit und Hoheit des Geistes verlohren, durch die sich dieser allein zur Vollkommenheit in den Künsten hebt.

Der Liebhaber vermengt den Begriff des Etruscischen und Altgriechischen Stils aus guten Gründen.

Die aufgeklärtesten Kenner des Alterthums gestehen, daß sowohl in Ansehung der Erfindung als der Ausführung der Unterschied zwischen den Werken Etruscischer Künstler und Altgriechischer sich nur sehr unzuverläßig angeben läßt, wenn nicht Etruscische Schrift oder der Ort der Findung die Bestimmung erleichtert. Wir Liebhaber begnügen uns unter dem allgemeinen Nahmen: Etruscischer Werke, sowohl die Werke dieses Volks als die Werke der älteren Griechen zu begreifen.

Die Figuren an unsern Leuchtern sind im Stile Etruscischer Werke gearbeitet, aber wie man selbst aus

der Behandlung sieht, in Zeiten, wo dieser Stil nicht der herrschende war.

† Ein dritter Leuchter vom Cardinal Zelada hieher geschenkt. Auf dem dreieckigten Fußgestelle Figuren: Jupiter, Hercules der den Apollo verfolgt, Apollo der mit dem gestohlnen Dreifuß flieht. Der letzte ist besonders schön. Vorstellungsart und Stil der Ausführung an den Figuren sind Etruscisch. Der Leuchter selbst steht weder an Schönheit der Idee, noch besorgter Ausführung, dem vorigen nach.

† Ein vierter Leuchter vom Piranese gekauft. Die Form ist simpler als an dem vorigen. Die Figuren rund umher stellen Bacchantinnen vor. Der Stil, Etruscisch.

Charakter der Flußgötter.

Ein Flußgott. Der Charakter der Flußgötter ist im Ganzen rauhes Alter, aber ohne Grämelei, ohne abgemergelten Körper. An unserer Statue sind Kopf und Arme von Michael Angelo ergänzt.

Es ist sonderbar! Michael Angelo hatte die größte Ehrfurcht für die Antiken; er hat sie oft copirt, er hat sie ergänzt; Man sollte denken, er müßte sich selbst wider seinen Willen in ihren Stil hinein gedacht haben. Aber nein! Sein Geschmack an dem Auffallenden und Wilden, die Sucht, seine Kenntniß des Muskeln- und Knochenbaues zu zeigen, haben ihn sogar verführt, wider die Gesetze der nothwendigen Uebereinstimmung der Theile unter einander zu handeln. Der antike Rumpf dieses Flußgottes zeigt, der Bestimmtheit unbeschadet, ein sanftes fließendes Muskelnspiel. Aber der Kopf, den der neuere Künstler

ler aufsetzte, gehört einem aufgetrockneten Alten, oder vielmehr einem skelettirten Studio der Anatomie. [1])

* * *

Zweites Zimmer.

Ein Basrelief. Pluto, Proserpine, Isis, Amor. So sagt man.

Ich

1) So viel ich weiß, ist noch nirgends ein vollständiges Verzeichniß der Kunstwerke gedruckt worden, die sich in dieser Sammlung befinden. So wenig es sonst meine Absicht ist, eine bloße Nomenclatur zu liefern, und so sehr ich es mir zum Gesetz gemacht habe, dem Liebhaber nur dasjenige anzuzeigen, was ich seiner Aufmerksamkeit werth halte; so glaube ich doch hier eine Ausnahme machen, und in den Noten am Ende eines jeden Zimmers dasjenige hinzusetzen zu dürfen, was zur Vollständigkeit eines bloßen Verzeichnisses in dem Texte mangelt. Vielleicht ist irgend einem, der aus anderer Rücksicht, als des Schönen sieht, damit gedient; Vielleicht habe ich in manchem hieher gereiheten Kunstwerke das Schöne übersehen; Oft habe ich nur, um die Aufmerksamkeit des Lesers nicht zu ermüden, im Texte nicht weitläuftiger seyn dürfen; und endlich wird die große Menge der hier in kurzer Zeit versammleten Bildhauerarbeit dankbare Freude über die Schätze des Alterthums die sich auf uns erhalten haben, und ein staunendes Nachdenken über den unermeßlichen Reichthum des ehemaligen Roms gewähren.

Gründe warum sich der Autor berechtigt hält ein vollständiges Verzeichniß der Kunstwerke, die in dieser Sammlung befindlich sind, in den Noten am Ende der Beschreibung eines jeden Zimmers zu liefern: ob es gleich sonst nicht seine Absicht ist, Nomenclaturen zu geben.

Die übrigen Kunstwerke in diesem Zimmer sind: Ein Sarcophag oder eine größere Begräbnißurne, auf dessen Deckel eine Nymphe ruht. Zwei Sphynxe von rothem Granit.

Allgemeine Anmerkung über den Werth antiker Basreliefs.

Ich führe dieses Basrelief, das an sich schlecht ist, nur darum an, um über diese Art von Kunstwerken im Allgemeinen eine Anmerkung zu machen.

Die mehresten Basreliefs, die sich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben, und in den Sammlungen von Antiken angetroffen werden, sind von Sarcophagen, oder viereckt länglichen Begräbnißurnen, abgesägt. Von diesen Begräbnißurnen haben wir nur wenige aus dem Flore der Kunst. Sie wurden in späterer Zeit auf den Kauf und zwar von mittelmäßigen Künstlern verfertigt. Dies ist der Grund, warum sie nur selten des Liebhabers Ansprüche auf Schönheit befriedigen. Inzwischen werde ich in der Folge einige anzeigen, welche Aufmerksamkeit verdienen, und zu gleicher Zeit, durch welche Vorzüge sie dieselbe verdienen.

† Zwei Leuchter. Sie standen ehemals in der Kirche Santa Costanza fuor delle Mure. Von schönster Arbeit, allein, vielleicht ein wenig mit willkührlichem Blätterwerk überladen.

Vier männliche aegyptische Gottheiten von schwarzem Granit, der dem Basalt gleich kömmt. Alle unter einander ähnlich, bis auf die Lotusblume, die zwei derselben auf dem Kopfe tragen. Sie stehen auf Fußgestellen von griechischer Arbeit. Eines derselben ist mit Figuren gezieret, aber diese sind unbedeutend.

Ueber den ächten Aegyptischen Stil. Die Kennzeichen

Man kann an diesen Statuen den ächten Aegyptischen Stil kennen lernen.

Dieser reine Aegyptische Stil ist von demjenigen verschieden, in welchem die Griechen die Vorstellungsarten religiöser Ideen der Aegyptier in die ihnen eigene

schöne

schöne Natur verwandelt haben. Von den Werken dieser Art werde ich bei der Sammlung der Statuen auf dem Capitol reden.

Die höchste Stufe des Aegyptischen Originalstils ist Ueberwindung der Schwierigkeiten in Behandlung der härteren Marmorarten. Man bewundert in den Urhebern der Werke dieser Art den Handwerker, nicht den Künstler. Von Schönheit zeigt sich keine Vermuthung, und Wahrheit haben sie kaum in einzelnen Theilen beobachtet.

Werke in diesem Stile sind kein Gegenstand der Aufmerksamkeit des Liebhabers; inzwischen will ich, um die Absonderung zu erleichtern, einige Kennzeichen derselben angeben.

Die Gegenstände, die wir in diesem Stile behandelt sehen, scheinen alle mit der Verehrung der Gottheiten dieses Volks in genauem Verhältnisse gestanden zu haben. Es sind sonderbahre Gestalten, allegorische Ungeheuer, oder Nachahmungen einer individuellen Menschenart in einem Costume, das sich mit unsern Begriffen von Schönheit nicht verträgt.

In der Ausführung haben sie einiges mit dem rohen Stile der Kindheit der Kunst bei jedem Volke gemein. Das Steife, das Gezwungene der Stellungen, die Unrichtigkeit der Zeichnung in den Extremitäten, das schlechte Verhältniß der Gliedmaaßen unter einander, und die Sorgfalt, die wir auf die mechanische Behandlung gewandt sehen.

Allein dadurch unterscheiden sie sich von den unvollkommenen Werken der Griechen, daß diese aus übertriebenem Geschmack am Ebenmaaß, stets mit dem Senkblei und dem Winkelmaaße in der Hand die

Natur

desselben werden angeführt, um den Autor zu rechtfertigen, wenn er die Werke, die ihn an sich tragen, der Aufmerksamkeit des Liebhabers unwerth hält.

Natur nachgeahmt zu haben scheinen, und daher eher das Geordnete und Regelmäßige als das Wahre in ihre Figuren brachten. Hingegen die Aegyptier scheinen die Natur nach dem Augenmaaße nachgeahmt zu haben, theilweise, ohne örtliches Verhältniß, ohne Uebereinstimmung; etwa wie Kinder, die bei ihren rohen Versuchen die einzelnen Theile, die sie treffen, in ein wahres Ganze nicht zu vereinigen wissen. Daher das Scharfe, Eckigte, Gradlinigte in den älteren Griechischen Werken; daher das Rundliche, Unbestimmte, Wellenförmige in den Aegyptischen.

Die ersten erscheinen wie Geschöpfe der Einbildungskraft, wie Wesen, deren Art wir nicht kennen: Die andern wie mißrathene Nachahmungen würklicher und bekannter Geschöpfe.

Man findet außerdem an den Aegyptischen Figuren eine gezogene Physiognomie, länglichte in den Winkeln hinauf gezerrte Augenlieder nach Art derjenigen, die wir auf Chinesischen Gemählden sehen, hohe Backenknochen, platte zuweilen eingebogene Nasen, einen zurückweichenden kleinlichen Kinn, hochliegende durch den Schleier gepreßte Ohren, große Brüste, schlauchartige Arme, schmaale Lenden, platte Füße mit langen Zehen.

Diese sonderbaren Formen sind zum Theil dem individuellen Charakter der Vorbilder ihrer Nachahmung, zum Theil aber auch der Art, wie sie nachahmten, zuzuschreiben.

Die Bekleidung ist zuweilen durch bloße Ringe um die Knöchel der Gelenke an Füßen und Händen, und auf den Brüsten durch eingeschnittene Strahlen wie Speichen der Räder angegeben; zuweilen, (und vielleicht

vielleicht zeigt dies die Epoche einer höheren Ausbildung an) durch strippenartige Falten.

So viel über die Werke von Aegyptischem Originalstil. Ich wende nun mein Auge von ihnen auf immer.

* * *

Drittes Zimmer.

Bacchus lehnt sich auf einen Faun; zu seinen Füßen ein Panther. Eine Gruppe, die mit einer andern zu Florenz Aehnlichkeit hat. Der Comte Giraud fand die unsrige zu Morena. Die Ergänzungen sind ziemlich unbeträchtlich. Vielleicht ist die Hand neu, die Bacchus dem Faun über den Hals fallen läßt, und einer der Füße des Fauns.

Charakter des Bacchus.

Der allgemeine Charakter eines Bacchus ist weichliche Schönheit männlicher Jugend, ein Körper, wie Winkelmann spricht, unter Rosen gepflegt, und beseelt von heiterer Frölichkeit. Die Umrisse sind sanft, und verlieren sich in einer mäßigen Völligkeit. Der rundliche aber nicht vorgestreckte Bauch und die ausgeschweiften Hüften, wie sie bei Weibern zu seyn pflegen, sind Hauptunterscheidungszeichen dieses Gottes.

Gemeiniglich wird er in dem Uebergange aus dem Knabenalter in die Jünglingsjahre gebildet, der unsrige ist aber schon ausgewachsener Jüngling. Er legt den Arm auf den Kopf, eine Stellung, die liegenden Personen im Schlafe gewöhnlich ist. Man hat sie auf Stehende transferirt, als Symbol der Ruhe. Er trägt ein Diadem, Attribut der Könige

des

des Orients, woher die Griechen die Idee dieser Gottheit nahmen.

Ob man diese Statue gleich nicht als ein Ideal von Schönheit betrachten kann, so ist das Spiel der Muskeln doch vortrefflich. Der Faun scheint dem Eindruck, den die Hauptfigur machen sollte, aufgeopfert zu seyn.

Ganymed, bei ihm ein Adler. Die beiden Arme und ein Fuß des Knabens, wie auch der Kopf des Adlers sind wahrscheinlich neu. Der Kopf scheint ein Portrait zu seyn, und kömmt dem Körper an Lieblichkeit nicht bei. Von dem allgemeinen Charakter der Bildnisse dieses schönen Knabens rede ich weiter unten bei der weit berühmtern Statue desselben in dieser Sammlung.

Zwei Leuchter, gleichfalls aus der Kirche Santa Costanza. Sie sind höher, als die vorigen. Die Form scheint weniger schön, aber die Zierrathen sind simpler und von besserm Geschmack.

† Ein anderer Leuchter von ganz besonderer Form. Ein Pilaster auf dem oben ein Capital befindlich ist. Unten ruhet er auf einem Sockel. Auf der einen platten langen Seite ist ein anderer Leuchter erhoben gearbeitet, und hinten ist eine Friese; alles im schönsten Geschmacke.

* * *

Hof des Belvedere nebst dem Porticus der ihn umgibt.

Hof mit einem Porticus, sonst auch Hof des Belvedere genannt.

In der Mitte dieses Hofes steht ein großes Wasserbehältniß von Porphyr, in dessen Mitte eine Fontaine springt. Ein Porticus mit Arcaden geht rund umher

umher. Hier sind Statuen aufgestellt: die größeren in den Nischen der hinteren Wand; die kleineren in den Nischen der starken Pfeiler, die die Arcaden bilden. Man sahe hier außerdem zu meiner Zeit eine Menge von Vasen, Sarcophagen, und Bruchstücken längs den Wänden ohne besondere Ordnung. Viele dieser Stücke erwarteten eine weitere Bestimmung. Da mir diese unbekannt ist, so habe ich sie an dem Orte anzeigen müssen, wo ich sie gefunden habe. Sollte damit eine Veränderung vorgegangen seyn, so wird sich meine Anzeige leicht berichtigen lassen.

Das Licht fällt durch die Mitte des oben offenen Hofes auf die rund umherstehenden Statuen. Diese Beleuchtung, die nicht jeder Statue auf gleiche Art anpassend seyn kann, ist im Einzelnen nicht zu billigen. Allein für den Eindruck des Ganzen, ist diese Absonderung der erhabensten Werke der Kunst der Menschen von allen würklichen Gegenständen in der Natur, nicht ohne Vortheil. Man sieht neben sich die Formen der höchsten idealischen Schönheit, und über sich den Himmel. Die Einbildungskraft steigt auf der bequemsten Leiter bald von den Umstehenden zu den obern Regionen hinauf, bald von diesen zu ihren wahrscheinlichen Bewohnern herab; und das einförmige Getöne des stets steigenden, stets herabfallenden Wassers der Fontaine unterhält die Seele in der feierlichen Stimmung, die dem Genuß des Schönen so zuträglich ist. Der Eintritt in diesen Porticus öffnet das Thor zu einer neuen Schöpfung. Wir lassen draußen Alles was wir vorher empfunden haben; quälende Erinnerungen, eitle Wünsche; stille Größe, ruhiger unvermischter Genuß füllt unsere ganze Seele aus.

Nachtheil der Aufstellung der Statuen an diesem Orte für die Wahrnehmung ihrer Schönheit im Einzelnen; Vortheil derselben für den Eindruck so vieler vereinigten Schönheiten im Ganzen.

Apollo im Belvedere.

† Apollo. So wie ich zum ersten Mahle in meinem Leben an Genuas Küsten die Sonne sich aus dem Meere heben sah, so schwebte mir im Belvedere die Statue des Apollo entgegen. Es ergriff mich das Gefühl übermenschlicher Majestät, und ich ward billig gegen die Sterblichen, die bei andern Lehrbegriffen sich vor dem Bilde eines höheren Wesens zur Anbetung niederwerfen können.

Der Eindruck, den das erhabenste Schauspiel in der Natur und die Darstellung des erhabensten Geistes durch menschliche Formen auf ähnliche Art in mir hervorgebracht haben; führt mich auf die Vermuthung: Das Kunstwerk ist die symbolische Vorstellung eines Gegenstandes in der Natur, den die Kunst durch würkliche Nachahmung nur mangelhaft erreicht: Phöbus, der Beherrscher des Himmels, der seine ersten Strahlen auf die Erde schießt.

So dachte sich schon der Psalmist die aufgehende Sonne:

Sie kömmt hervor, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer,

Und freuet sich wie ein Held zu laufen den Weg.

Sicher! Kein Gleichniß ist dieses würksamsten und prächtigsten Gegenstandes in der Natur würdiger als der Mann, das Vollkommenste unter den lebenden Creaturen, an dessen ausgewachsenem Körper die Kindheit nichts Mangelhaftes übrig läßt, und dessen edle Seele, angefüllt mit großen Planen, Majestät über jede seiner Bewegungen verbreitet.

Hoheit der Seele ist der Ausdruck unsers Apollo. Aber Ausdruck der Hoheit, die an Stolz gränzt, wie

des

des erstgebohrnen Sohnes des Königs, der aufgehenden Hoffnung des Volks, nicht seines Vaters; ohne jene Mischung von Güte, welche die Größe zu gleicher Zeit so ehrwürdig und so liebenswürdig macht. — Mit Rücksicht auf diesen Ausdruck hat der Künstler den Meißel bis in die kleinsten Züge geführt, und einer der größten Vorzüge dieses schönen Werks ist die vollkommene Harmonie, dieser Geist des Ganzen, der über jeden seiner Theile ausgegossen ist.

Den Hohn, den Unmuth, den Winkelmann [2]) auf dem Gesichte des Gottes bemerkt, habe ich nie darauf finden können. Ich glaube daher die Idee eines zürnenden Siegers verwerfen zu dürfen, die ohnehin bei mir die Empfindung eines göttlich hohen Geistes um Etwas vermindert.

Ich halte die Deutung, die ich dieser Statue gegeben habe, für nichts weniger als zuverläßig, ob ich gleich finde, daß schon Hogarth [3]) und Sulzer mit mir auf ähnliche Art darüber gedacht haben. Nur so viel glaube ich zu meiner Rechtfertigung sagen zu können: Wenn mit dem ersten Eindruck, den ein Kunstwerk auf unser Herz macht, unser Verstand zu gleicher Zeit einen befriedigenden Aufschluß über dessen Bestimmung erhält, so sind wir wenigstens bei der Erklärung vor den Vorwurf eines unnöthigen Aufwandes von Scharfsinn und eitler Witzelei gesichert.

2) S. 814. der G. d. K. W. E.

3) Zergliederung der Schönheit c. II. gegen das Ende. Imgleichen Sulzer allgem. Theorie der schönen Wissensch. und Künste, Art. Allegorie.

Wahrscheinlicher Charakter des Apollo als Phöbus, verschieden von demjenigen worinn er als Beschützer der Wissenschaften und Künste vorgestellt wird.

Darf ich eine Vermuthung wagen, über den strengen Ernst, den wir in der Mine dieser Statue bemerken? Apollo ist als Phöbus Sinnbild der Sonne. Ihre Strahlen verbreiten Wachsthum und Leben über die Natur, aber in heißeren Gegenden erzeugen sie auch Seuchen, die der erzürnte Gott gleich Pfeilen auf die lose Brut des Prometheus herabschießt.

Die Seltenheit der Statuen des Apollo in diesem Charakter scheint die Andeutung einer besonderen Natur zu bestätigen. Gemeiniglich finden wir ihn im Frühlinge der Jugend mit dem Ausdruck unvermischter Heiterkeit dargestellet. Dann ähnelt er dem Bacchus, und stellt, wie ich glaube, den Geber jener Freuden vor, die Ruhe erzeugt, und zu deren Genuß wir der Ruhe und gutherzigen Frohsinns bedürfen: Den Beschützer der Künste und Wissenschaften.

Doch! Sey was es sey, der Ausdruck eines göttlich hohen Geistes, in Formen ausgewachsener Jugend, macht die unverkennbare Absicht dieses Werks aus. Aus ihr muß man sich erklären, warum der Künstler jene schlängelnden Muskeln, jene unzähligen Ausschweifungen des Umrisses, die dem Marmor zwar den Charakter des wahren Fleisches geben, allein durch die vielen kleinen Parthien, die sie bilden, auch dem Charakter der Größe leicht gefährlich werden, nicht deutlich angegeben hat. Der Unterleib vorzüglich scheint gleichsam abgerundet, ohne jene mürbe Weichheit, welche die Italiener morbidezza nennen.

Dem

Dem angehenden Künstler, der hauptsächlich nach Wahrheit streben muß, ist nicht anzurathen, mit dem Copiren nach dieser Statue den Anfang zu machen. Aber er schaue sie oft an, um den Begriff hoher Schönheit in seiner Seele zu gründen, und um zu lernen, daß das Genie, wenn es seine Ideen verkörpert, mehr an das Gesetz der Natur, an ihre Verfahrungsart im Allgemeinen, als an die Treue der Nachahmung ihrer einzelnen Productionen gebunden ist; daß die Disharmonie der einzelnen Theile allein die Unwahrscheinlichkeit fühlbar macht, und daß der große Künstler durch die einfache belebende Idee, die er seinem Werke im Ganzen einhaucht, auch das nicht getreu Nachgeahmte als wahr darstellen könne.

Das Bein, mit welchem Apollo vortritt, ist um 9 Minuten länger als das hintere. So machte der Künstler die Verkürzung fühlbarer, ohne Nachtheil der Verhältnisse.

Daß aber das eine Knie etwas eingebogen ist, liegt wahrscheinlich nicht an dem Künstler des Werks, sondern an dem Handwerker, den man dazu brauchte, die abgebrochenen Beine wieder anzusetzen.

Neu sind: die linke Hand, und die Finger der Rechten.

† **Antinous.** So nennen wir die Statue eines jungen Mannes im Belvedere, von deren wahren Bedeutung wir nichts wissen. a). Antinous.

a) Antinous ein schöner Jüngling aus Bythinien war der Liebling des Kaisers Hadrian. Er ertrank im Nil, und zur Linderung des Schmerzens seines Freundes, vergötterte ihn die Kunst, die Hadrian beschützte,

Dem Ohngefähr in seiner Stellung überlassen, voll sorgloser Unbefangenheit, nur mit dem Genuße einer heitern Unthätigkeit beschäfftigt, kurz! ohne allen Anspruch hat dieser schöne Jüngling einen desto sichern, uns zu gefallen.

Die Natur ist in mehreren Theilen dieser Figur zum Ideal gehoben; aber die genaue Andeutung des Muskelnspiels, und das weiche Fleisch, das sie bedeckt, lassen ihr alle Reitze einer Natur, die wir kennen: Selbst die Unvollkommenheiten, die wir an andern Theilen bemerken, scheinen sie mit demjenigen, was wir täglich um uns sehen, auszugleichen. Ein Gefühl, das vermöge des Rückblicks des Zuschauers auf sich selbst, nicht wenig zur Liebenswürdigkeit eines Gegenstandes beiträgt, den er durch einzelne Vorzüge seiner Aufmerksamkeit werth hält.

Der

beschützte, auf vielfache Weise. Allein der Kopf unserer Statue hat mit einem Antinous nicht die geringste Aehnlichkeit, und der Kopf, den man in Deutschland unter diesem Nahmen in Gyps verkauft, gehört nicht dieser Statue, sondern der andern dieses Nahmens auf dem Capitol.

Viele halten sie für einen Mercur, bewogen durch die Aehnlichkeit mit einer Statue im Pallast Farnese. Ich habe schon dort die Gründe ausgeführt, warum ich eine untersetzte Figur wie diese, die sogar dem Vorwurf des Schwerfälligen nicht ganz entgeht, dem Charakter dieses Gottes nicht anpassend halte. Winkelmann Gesch. der Kunst, S. 844. Wien. Edit. hält sie für einen Meleager. Sie scheint mir zu viel Sanftes für diesen Jäger zu haben.

Der Kopf, die Brust, die Schultern und Hüften sind schön und treu. Dieser Zusatz von Treue hat einen Mengs und andere Kenner bewogen, dem jungen Künstler das Studium unsers Antinous in Ansehung der angezeigten Theile vorzüglich vor dem Studio des Apollo zu empfehlen. Der Bauch und die Beine sind nicht allein nicht ideal, sie sind auch gemein, unbestimmt und schwerfällig.

Die Arme fehlen. Die Beine sind angesetzt. Davon zeigen sich Spuren.

Nöthige Erinnerung über voreilige Bestimmung moderner Zusätze zu antiken Statuen.

Es ist ein Unterschied zwischen dem Angesetzten und dem Neuen. Oft haben sich die alten Stücke abgebrochen bei der Statue gefunden. Der Bruch ist folglich kein sicheres Zeichen, daß die angesetzten Theile neu sind. Selbst die äußerlich anscheinende Verschiedenheit des Marmors ist kein zuverläßiges Merkmahl der Ergänzung; wenigstens nicht der Ergänzung in neueren Zeiten. Schon vor dem Verfall der Künste sind einige Stücke an verschiedenen Figuren ergänzt worden. Dazu kömmt, daß man, um mit Gewißheit über die Verschiedenheit des Marmors zu urtheilen, denselben ungeglättet und im Profil sehen muß.

Das sicherste Unterscheidungszeichen des Alten von dem Neuen ist die Verschiedenheit des Stils. Aber um diese wahrzunehmen, wird eine vertraute Bekanntschaft mit dem Geist der Alten erfordert, hinreichend, um ihn selbst in den einzelnen Theilen unverdächtig wieder zu erkennen.

Laocoon.

† Laocoon. [5]) Eine Gruppe.

Darstellung höchster Bewegung der Seele und des Körpers, mit möglichster Bewahrung der Schönheit, scheint, nebst dem Eindruck des Mitleidens, der davon abhängt, die Absicht gewesen zu seyn, welche der Künstler bei Bearbeitung der Geschichte des Laocoon sich vor Augen gesetzt hat.

Laocoon hat den Zorn der Götter auf sich geladen: — Nach dem Virgil, — weil er mit verwegener Hand den Speer in die Seite des Pferdes geschleudert hatte, welches von den Griechen vor Troja zurückgelassen, von dem größten Theil der Einwohner dieser Stadt zu einem geheiligten Geschenke für den Tempel der Minerva bestimmt wurde. Eben bringt er dem Neptun ein Opfer, und seine beiden Söhne leisten ihm dabei Dienste der Opferknaben, als zwei Schlan-

5) Ich habe gleich zu Anfang dieses Buchs erklärt, daß meine Absicht dahin geht, den Liebhaber auf die Spur des Schönen der hauptsächlichsten Kunstwerke in Rom zu führen. Die Schicksale unserer Statue, die Untersuchung der Frage: ob der Künstler den Dichter, oder der Dichter den Künstler nachgeahmet habe, kurz! Alles dasjenige, was man nicht zu wissen braucht, um unsere Gruppe schön zu finden, gehört nicht hieher. Wer hierüber das Vortrefflichste lesen will, und zu gleicher Zeit eine Entwickelung des Gedankens dieses Kunstwerks, die der Geist des Urhebers eingegeben zu haben scheint, der lese des Herrn Hofraths Heyne Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laocoon im Belvedere. Sammlung antiquarischer Aufsätze, Ites Stück n. 1.

Schlangen von ungewöhnlicher Größe, den Vater mit seinen Kindern umschlingen, und sie mit schmerzhaften Bissen anfallen. Dies ist der Zeitpunkt, den der Künstler aus der Geschichte zur Darstellung gewählt hat.

Er konnte nicht glücklicher wählen. Der Vater war mit den Söhnen bei einer Handlung beschäfftigt: Sie opferten zusammen: Die gemeinschaftliche Gefahr, die Banden des Bluts, der Schutz, den das schwächere Alter von dem stärkeren erwartet, vereinigte bei einem gleichzeitigen Anfall alle drei Figuren zu einer, und eben dadurch verstärkten, Vorstellung des Leidens: aber die verschiedenen Grade dieses Leidens, die Verschiedenheit des Alters und der Empfindungen die davon abhängen, boten zu gleicher Zeit dem Genie des Künstlers die größte Abwechselung in Formen, Stellungen und Ausdruck dar.

Der Vater, der jetzt den ersten Biß der Schlange fühlt, dessen Beine bis jetzt allein umschlungen sind, besitzt noch den größten Theil seiner Kräfte. Inzwischen unfähig im Stehen das Gleichgewicht zu behalten, stämmt er sich sitzend gegen den Würfel der Ara, und sucht nun mit ausgespreiteten Armen die Schlangen von sich abzuhalten, mit von einander gerissenen Beinen sich aus ihren Windungen loszuarbeiten. Aber zu gleicher Zeit fühlt er den Biß des feindlichen Thiers, sein Körper beugt sich rückwärts ab, sein Auge kehrt sich zum Himmel, und halb flehend, halb anklagend, ruft er mit gepreßter Stimme um Rettung und Gnade. [6])

6) Wir haben eine vortreffliche Beschreibung des Laocoon

Der jüngere Sohn ist von der einen Schlange ganz umklemmt, und das tödtliche Gift ihres Bisses unter der Brust scheint bereits seine Adern zu durchwühlen. Sein Alter ist das hinfälligste; Ermattet sinkt er zusammen, oder krümmt sich vor Schmerz, und wehrt nur mit schwacher Hand den Kopf der Schlange ab.

Der

coon von Winkelmann, G. d. K. W. Edit. S. 697. Allein in seiner Begeisterung sahe er mehr als das Werk zeigt. Der einfache Grundsatz, daß der Ausdruck der Schönheit nicht nachtheilig seyn dürfe, hat den Künstler sehr natürlich abgehalten, einen Menschen darzustellen, den der Schmerz zur Raserei treibt. Er braucht dabei an keinen idealischen, leidenden, erhabenen Helden gedacht zu haben. Der Begriff von großer gesetzter Seele folgt von selbst. Ganz vortrefflich setzt dies der Herr Hofrath Heyne, Samml. Ant. Aufs. II. St. n. 1. S. 22. u. f. auseinander. Ich füge noch hinzu: Laocoon reißt die Augenlieder, und die Muskeln um die Augenbraunen herum, in die Höhe, die Unterlippe hängt schlaff herab. Dies ist dem Ausdruck des Zurückhaltens, des Verbeißens ganz zuwider.

Hingegen möchte ich dem Herrn Hofrath Heyne einen Zweifel darüber machen, daß, wie er sagt: Das ganze Angstgefühl des Vaters, der seine Kinder Todesqualen leiden sieht, den einen sterbend röcheln, den andern um Hülfe schreien hört, sich am Laocoon ausdrücke. Es ist möglich, und in einer fortschreitenden Vorstellung möchte dies ein sehr glücklicher, und auch von der Bildhauerkunst in einem andern Werke glücklich auszudrückender

Gedanke

Der ältere hingegen ist blos um das linke Bein und den rechten Arm von den Schlangen umwunden. Zwar unauflöslich, aber doch so, daß er noch nicht durch würklichen Schmerz, durch heftige Beklemmung leidet: desto mehr von Schrecken und Angst. Er schreiet, — und er kann vielleicht allein schreien — er streckt Arme und Augen zum Vater, und flehet, dessen

Gedanke seyn. Allein bei dem gegenwärtigen können wir uns dies blos denken: Wir sehen es nicht. Laocoon ist mit seinem eigenen Leiden beschäfftigt. Sein Blick ist nicht auf die Kinder, er ist gen Himmel gerichtet, von dort erflehet er Hülfe für sie alle. Diese Wendung des rückwärts in die Höhe gewandten Obertheils des Körpers war dem Künstler zu vortheilhaft, um ihr eine herabgebogene auf die Kinder, wie sie doch wohl, um jene Idee deutlich zu machen, seyn müßte, nicht aufzuopfern. Einen ähnlichen Ausdruck finden wir an den schönsten Töchtern der Niobe. Auch dort ist körperlicher Schmerz: auch dort Gefühl eines unvermeidlichen Schicksals: auch dort wenden sich die Augen gen Himmel mit rückwärts übergebogenem Haupte und der geöffnete Mund stößt Flehen und Klagen aus.

Beim Virgil schreiet der Vater laut auf. Der Herr Hofrath Heyne hat den Grund, warum hier der Künstler von dem Dichter abgeht, auch ohne Rücksicht auf das Gesetz der Schönheit, blos nach der Verschiedenheit des Eindrucks, den sie hervorbringen wollten, vortrefflich aus einander gesetzt. Die Stelle, die ein ganzes Buch unnütz machen könnte, steht S. 51. am angeführten Orte. »In »der Gruppe,« sagt er, »ist Laocoon ein Leidender

»mit

dessen Angstgefühl zu vermehren, den Hülfsbedürftigen um Beistand an.

So der Gedanke: Er ist fein, er ist reich, er ist groß: Die Ausführung steht ihm nicht nach.

Die Hauptfigur stellt einen Mann vor über die Mitte des gewöhnlichen Menschenalters. Laocoon gränzt an die Jahre des Greises, und diese Stufe des Alters gibt seinem edlen Körper ganz das ehrwürdige Ansehen

»mit einem schönen edlen Ausdrucke, der Mitleiden »erregen soll; aber beim Dichter ist er ein Mann, »der Schrecken und Entsetzen verursachen soll. Es »wird hier die Fabel in ganz anderer Absicht erzählt »und beigebracht. Ein Portentum, ein Schreck»wunder sollte da die Begebenheit seyn, welches auf »die Gemüther der Trojaner würkte: diejenigen, »welche abriethen, das Pferd in die Stadt zu brin»gen, und es der Minerva als ein geheiligtes Ge»schenk für die vermeinte Befreiung von der Bela»gerung in ihrem Tempel aufzustellen, sollten durch »das Schicksal des Laocoon abgeschreckt werden; »das Schicksal mußte also recht schrecklich beschrie»ben seyn; und zum Schrecken würkt wohl ein groß »Geschrei mehr als Seufzen.« Ich möchte sogar behaupten, der Laocoon, den wir sehen, habe schreien können, den Augenblick vor, oder den Augenblick nach demjenigen, in dem wir ihn vorgestellt sehen. Hier ruft er die Unsterblichen um Hülfe an, und diese Handlung ist von derjenigen, da uns körperlicher Schmerz zum Geschrei zwingt, der Zeitfolge nach verschieden. Der eine Sohn schreiet würklich, und schreiet zum Vater. Er fühlt noch nicht, wie wenig ihm Sterbliche helfen können.

Ansehen, das ihr eigen ist; aber ohne Spur einer Abnahme von Kräften. Seine Söhne sind, den Verhältnissen ihrer Körper nach, Jünglinge, deren jüngster aber kaum die Jahre der Pubertät erreicht hat. So scheinen das herannahende Alter des Greises, das Alter unter dem ausgewachsenen jungen Manne, das Gefühl des Schicksals, das diese Unglückliche betrifft, zu erhöhen. In dem einen durch einen gröfseren Grad von Empfindbarkeit, durch Anhänglichkeit an lang geknüpfte Verhältnisse: in dem andern durch harmlose Unbekanntschaft mit Leiden, durch mindere Stärke ihnen Spitze zu bieten.

Man denke sich drei Figuren von Schlangen umwickelt; wer wird sich, ohne das Werk gesehen zu haben, nicht die widrigste Vorstellung von dessen Würkung machen? Schlangen in Marmor? Stricke! unförmliche Massen! Um menschliche Körper gewunden? Hindernisse, die Schönheit der Umrisse, die Zierlichkeit der Formen wahrzunehmen!

Mit welcher Weisheit hat der Künstler diese Windungen der Schlangen zu benutzen gewußt! Kein Theil des Körpers, den das Auge zu sehen wünscht, wird ihm dadurch entzogen, und dem Ganzen dienen sie zur bequemsten und natürlichsten Verbindung.

Die Figuren unter einander, jede Figur für sich, bieten in Stellung und Lage der Glieder diejenige Abwechselung dar, die vor Ueberdruß der Einförmigkeit sichert. Die so oft mißverstandene Regel des Contrapostis — im Grunde keine andere als der Mannichfaltigkeit in Einheit — ist hier mit gehöriger Mäßigung beobachtet. Der Körper des Vaters, dessen

Ober-

Obertheil sich hinten überbeugt, erhält durch diese Wendung die größte Schönheit.

Aber über Alles ist der Ausdruck zu bewundern. Das abwehrende Streben, die Spannung des Schmerzes zeigt sich in der Hauptfigur von der zusammengepreßten Stirn an, bis in die gestämmte Zehe mit gleicher Wahrheit in jeder auch der kleinsten Muskel. Ewig wird dies Stück dem Künstler ein Studium des Knochenbaues, des Muskelnspiels und der Richtigkeit der Zeichnung bleiben. Wie muß der Gedanke: daß der Urheber dieses Werks nach keinem lebenden Modelle, das ihm in einer so gewaltsamen Anstrengung hätte sitzen können, gearbeitet hat, uns zur staunenden Bewunderung seiner Geschicklichkeit heben!

Die Seite, in welche die Schlange den Biß thut, wird für den schönsten Theil gehalten.

Sollten wir bei so viel Schönheiten, die der nackte Körper darbietet, dem Künstler, der einen opfernden Priester vorzustellen hatte, aus diesem nackten Körper ein Verbrechen machen? Ihm eine Verletzung des Costume, eine Unschicklichkeit vorwerfen? Doch! ein neuer scharfsichtiger Kunstrichter [7]) glaubt, daß es nicht einst der Entschuldigung eines Mangels der Kleidung bedürfe. Die Gewänder sind würklich da. Sie liegen theils auf dem Würfel der Ara, theils flattern sie auf den Schultern der Söhne, und es läßt sich sehr natürlich annehmen, daß sie bei einer so gewalt-

7) Hr. Hofr. Heyne am angef. Orte. S. 29. Die Kopfbinde, die er an den Gypsabgüssen bemerkt zu haben glaubt, habe ich am Originale nicht gefunden.

gewaltsamen Bewegung, als das Sträuben und das Abwehren der Schlangen voraussetzt, abgefallen sind.

Der rechte ausgedehnte Arm ist angesetzt, und von gebrannter Erde. [8])

An den Kindern sind neu: ein Arm und eine Hand, auch verschiedene Stücke an den Schlangen.

Nach

8) Der Herr Hofrath Heyne a. a. O. S. 16. hat gezeigt, daß Fra. Giov. Agnolo den rechten Arm des Laocoon einmahl ergänzt habe. Allein sollte nicht der Arm, der dazumahl angesetzt wurde, entweder aus gebrannter Erde verfertigt, und gegen die Zeiten des Bernini abgängig geworden, oder der Arm, den man noch jetzt aus dem Groben in Marmor gehauen sieht, von diesem Künstler verfertigt seyn? Der Nahme des Ergänzers ist zu zweifelhaft, als daß ich wagen dürfte ihn anzugeben. Nach der Weichheit der Behandlung zu urtheilen, ist der gegenwärtige Arm nicht aus so frühen Zeiten, als Giov. Agnolo, und Bandinelli voraussetzen. Mir scheint er alle Kennzeichen der Berninischen Schule an sich zu tragen. Er ist würklich gut. Was Richardson von der widrigen Farbe sagt, hat seinen Grund darin, daß die bräunliche gebrannte Erde (creta) gegen den weißen Marmor absticht.

Die Nachricht, die Winkelmann von dem nicht angesetzten Arme gibt, daß derselbe so gearbeitet sey, daß er sich oben über den Kopf herüberzubeugen scheine, ist wohl nicht ganz richtig; so wie es mir schien, hat er mit dem jetzigen beinahe einerlei Lage und Biegung.

Nach einem Urtheil unsers Mengs [9]) ist das rechte Bein des einen Knaben zu lang. Dies Urtheil trifft den älteren.

Einige bescheidene Zweifel über die Wahl des Sujets, als Vorwurf der Bildhauerkunst.

Mit derjenigen Bescheidenheit, die jedes Urtheil über ein vorzügliches Werk der Kunst begleiten sollte, das längst im Besitz allgemeiner Bewunderung ist, aber auch mit derjenigen Freimüthigkeit, zu der eine oft wiederholte Prüfung, und eine genaue Aufmerksamkeit auf meine Empfindungen mich berechtigen dürfen, gestehe ich meinen Lesern, daß diese Gruppe aller ihrer nicht zu bezweifelnden Vorzüge ungeachtet, den angenehmen Eindruck, den ich bei der Schönheit anderer Statuen erfahren habe, in mir nicht hervorgebracht hat.

Wenn ich in den Porticus trat, wo so viele erhabene Werke der Kunst um den Vorrang zu wetteifern scheinen, so zog mich mein Gefühl zuerst zum Apollo, zum Antinous hin; und bei ihnen vergaß ich mich Stundenlang in dem entzückenden Gefühle der Schönheit. Endlich verließ ich sie, um vor den Laocoon zu treten, wie man ein Lieblingsgeschäfft um einer ernsten Berufsarbeit willen verläßt, bewogen durch die Idee des Nutzens, den das Studium eines so künstlichen Werks für meine Kenntnisse in der Kunst haben müßte. Bei der Bewunderung, die ich dem Laocoon zollte, lag nicht selten die Erinnerung an die Schwierigkeiten zum Grunde, die der Meißel bei dessen Verfertigung überwunden hatte.

Vielleicht

9) Opere di Mengs. Memorie concernenti la sua Vita. p. LI.

Vielleicht müßte ich hier stehen bleiben; und wer würde mich so dann tadeln, ein Gefühl zu äußern, das ohnehin mehrere mit mir getheilt haben? [10]) Allein ich kann es nicht über mich gewinnen, eine Vermuthung über die Gründe dieser Empfindung zurückzuhalten, von der ich glaube, daß sie andere zu einer Berichtigung auffordern wird.

Die Bewegung des Körpers scheint für den Marmor zu heftig.

Marmor ist ein harter, schwerfälliger, unbeweglicher Stoff. Ich werde dies nie ganz vergessen, die Behandlung mag ihm noch so viel Leben geben; ja! es scheint, ich würde um so leichter daran erinnert, je gewaltsamer die Bewegung ist, zu deren Darstellung ihn der Künstler anwendet.

Der schwerfällige Stoff macht sie unwahrscheinlich; und die Anstrengung der Muskeln schadet der Harmonie der schönen Formen:

Die Kunst, die sich mit diesem Marmor beschäftigt, entzieht mir ganz denjenigen Theil der menschlichen Gestalt, in dem der Ausdruck des Affekts hauptsächlich liegt, das Auge: sie entzieht mir auch eine Eigenschaft, die ihn sehr verstärkt, die Farbe. Ja! das feinere Muskelnspiel, jene beinahe unmerklichen Erhöhungen und Vertiefungen der Haut gehen für den Meißel, der den Standort des Zuschauers immer etwas entfernter annehmen muß als der Pinsel, beinahe ganz verlohren. [11])

Um Hauptvorzug der Bildhauerkunst!

10) Unter andern Hemsterhuis lettre sur la Sculpture. Edit. d'Amst. 1769. p. 24.

11) S. hierüber Hemsterhuis am angez. Orte p. 10. la magie de l'expression ne sauroit atteindre à une grande distance. An einer andern Stelle sagt er: p. 9. Je veux bien croire que toute passion exprimée dans une figure quelconque doit diminuer un peu de cette qualité deliée du contour,

Um also dem Ausdruck gewaltsamer Anstrengung der Seele die gehörige Deutlichkeit zu geben, treibt der Bildhauer die Muskeln auf, läßt die Adern anschwellen, und höhlt die Seiten aus. Dies geschieht nicht ohne eine merkliche Menge von Erhöhungen und Vertiefungen hervorzubringen, die das Licht auffangen, und viele kleine Abtheilungen bald hell bald dunkel bilden. Was ist aber hiervon die Folge? Daß diese auf dem weißen Marmor grell gegen einander abstechenden Flecken, eine Härte hervorbringen, die dem Auge keinesweges gefällig ist. Die Bildhauerkunst entbehrt jenen Zauber der Färbung und des Helldunkeln, durch den in der Mahlerei, mehrere angeschwollene Muskeln in eine lichte Masse zusammen vereinigt werden, und durch welche Vertiefung nebst Erhöhung selbst im Hellen sichtbar werden.

Sollte wohl der Bildhauer bei der Wahl der Geschichte des Laocoon die Gränzen überschritten haben, die ihm die Materie, die er bearbeitete, vorschrieb? [12]) Sollte nicht jede Leidenschaft deren Aeußerungen schnell entstehen, und schnell verschwinden, unsere Betrachtung

tour, qui le rend si facile à parcourir aux yeux. und ich möchte hinzusetzen: die uns in der Bildhauerkunst, deren Hauptvorzug Harmonie der Schönheit ist, wichtiger seyn muß, als Ausdruck einer Leidenschaft.

12) Derselbe p. 24. le Laocoon appartient beaucoup plus à la Peinture qu' à la Sculpture. Seine Gründe sind metaphysischer gedacht und ausgedrückt. Ich citire ihn blos um die Uebereinstimmung der Empfindung zu beweisen.

tung von der Schönheit körperlicher Formen abziehen? Sollte wohl Schönheit mit dem Ausdruck einer Seele in Ruhe, oder wenigstens einer Seele in solcher Bewegung, die nicht von einer besondern Situation abhängt, die einen dauernden Eindruck auf Mine und Stellung hervorbringt, das was man eigentlich Physiognomie nennt, wahrer Zweck der Bildhauerkunst seyn? Sollte endlich der Ausspruch unsers Mengs: Man setze den Kopf des Laocoon in ruhige Fassung, so weicht er dem Apollo wenig an Schönheit, nicht zu gleicher Zeit das Lob der Ausführung und den Tadel des gewählten Sujets enthalten?

Noch eins! Bei den vielen Verdiensten, die der Künstler um die Anordnung der Figuren dieser Gruppe hat, darf ich eines anfechten, welches man ihm wahrscheinlich nach Kupferstichen, die das Maaß der Kinder im Verhältniß zu dem Vater zu hoch angeben, in Ansehung der Gruppirung beigelegt hat. Gruppiren heißt in der Mahlersprache unter andern auch so viel, als mehrere Figuren so neben einander stellen, daß sie nicht allein bequem übersehen werden können, sondern auch zusammen eine Masse von angenehmer Form ausmachen, an deren äußeren Umrissen die Are des Auges mit Leichtigkeit sich auf und niederwälzt. In dieser Rücksicht sind die Figuren unsers Werks nicht gut gruppirt. Denn da die Kinder gegen den Vater sehr klein sind, so fühlt das Auge auch sehr merklich den Absprung von einer Figur auf die andere. Aber eben dies hebt die Hauptfigur so sehr heraus, und der verstärkte Eindruck desjenigen Theiles des Werks, welcher unserer Aufmerksamkeit am meisten werth ist, hält uns für den Abgang der schöneren Form des Ganzen,

Das Verdienst einer schönen Gruppirung wird diesem Werke gleichfalls bezweifelt.

Gruppiren in der Mahlersprache, setzt unter andern auch eine Masse von angenehmer Form zum Voraus: und diese fehlt.

Was der Form des

Ganzen abgeht, gewinnt der Eindruck der Hauptfigur.

zen, die doch hauptsächlich nur bei dem ersten Anblick auffällt, hinreichend schadlos.

Das Werk ist blos mit dem Meißel geendigt, und nicht polirt. Auch dies trägt das Seinige zur Härte bei, wenn es gleich den Ausdruck unterstützt.

Man glaubt die Aufstellung müsse höher seyn, ein Piedestal ohngefehr von Mannshöhe sey für eine Figur von Lebensgröße zu niedrig. [13]) Allein ich fürchte, dann ginge ein großer Theil des Ausdrucks verlohren, und ich glaube nicht, daß dasjenige was bliebe, uns dafür würde schadlos halten können.

Torso di Belvedere.

† Torso oder Sturz einer männlichen Natur von reifern Jahren.

Man hält dieses Bruchstück einer sitzenden nackten Bildsäule für das vollkommenste, was sich aus dem Alterthume auf uns erhalten hat, und es scheint allein hinreichend, Gewähr für die Höhe zu leisten, auf der die Künste ehemals standen, und zu der sie von uns noch nicht wieder gehoben sind.

Von der Bedeutung dieses Werks läßt sich nichts mit Gewißheit sagen. Kopf, Arme, Beine fehlen. Inzwischen ist der Charakter eines Hercules in den Formen unverkennbar, und die Stellung des nachläßig zusammen gefallenen Leibes, die gleichsam abgespannten Muskeln führen sehr natürlich auf den Begriff von Ruhe. Mengs [14]) und Winkelmann [15]) haben

13) So scheint auch der Herr Hofrath Heyne zu urtheilen. Sammlung antiquar. Aufsätze. IItes Stück. S. 29.

14) Opere di Mengs. T. I. p. 203.

15) G. d. K. A. E. S. 742.

haben den vergötterten, den verklärten Hercules in diesem Bruchstücke gesehen. Diese edle Bestimmung scheint der Vortrefflichkeit der Arbeit würdig; und wer würde dann noch weiter zweifeln, daß sie die ursprüngliche gewesen sey?

Es ist bekannt, daß die Formen des menschlichen Körpers aus einer unzählichen Menge von Erhöhungen und Vertiefungen bestehen, die den Gliedmaaßen, den Muskeln, der Haut das Wellenförmige, das Ausgeschweifte, das in einander Fließende geben, von denen in der Bildhauerarbeit Leben und Wahrheit abzuhängen scheinen: Kein Werk des Meißels kömmt hierin unserm Bruchstück bei. Von keiner Muskel sieht man den Anfang oder das Ende, und dennoch zeichnet sich eine jede mit der äußersten Bestimmtheit dem Auge vor.

Der Rücken und die Schenkel haben mir die schönsten Theile geschienen. Wenn man die Probe machen will, bei zugeschlossenen Augen langsam mit der Hand über die angezeigten Theile herzufahren, wird man wahres Fleisch zu fühlen glauben. Mehr will ich über die Schönheit dieses Werks nicht hinzusetzen. Man muß sehen, und schon viel gesehen haben, um den ganzen Werth dieses Rumpfes zu fühlen. Aber denjenigen, der ihn fühlt, muß ich darauf zurückführen, daß es nicht Wichtigkeit der Bedeutung, nicht Interesse des Ausdrucks ist, die seinen Blick an dieses Bruchstück ohne Kopf, ohne Arme, ohne Beine fesseln. Es ist das Wohlgefällige der Gestalt, die körperliche Schönheit, verbunden mit der Betrachtung der Geschicklichkeit des Künstlers, die uns diesen Rumpf für unser Vergnügen so werth ma-

chen. Sollte er wohl im Gemählde, wenn er auch in eben dem Grade der Vollkommenheit gemahlt wäre als er gehauen ist, einen gleichen Anspruch auf unser Vergnügen, auf unsere Bewunderung haben? Gewiß nicht! Dergleichen Bemerkungen werden uns unvermerkt auf den vollständigen Begriff des wesentlichen Unterschiedes zwischen Mahlerei und Sculptur leiten können.

Nach den Eisen zu urtheilen, die man in dem Gefäße bemerkt, ist dieser Ueberrest schon in älteren Zeiten restaurirt gewesen. So urtheilet auch Mengs. [16]) Sehr scharfsinnig bemerkt eben dieser Autor, daß der Schluß von der Vortrefflichkeit desjenigen, was sich auf uns erhalten hat, auf die Vortrefflichkeit desjenigen, was verlohren gegangen ist, nicht mit Sicherheit gelten könne. Wie viele Statuen kennt man nicht, die einzelne vortreffliche Partien haben, und im Uebrigen mittelmäßig sind?

Eine alte Innschrift zeigt einen Apollonius den Sohn eines Nestor als den Meister an.

Venus. Sie trägt ein Diadem, die Flechten der Haare fallen über die Schultern. Der Kopf scheint ein Portrait zu seyn. Sie hält ihr Gewand, das zu fallen scheint, halb über den Unterleib zusammen, und bedeckt mit der andern die Brust. Neben ihr ein Amor. Die Innschrift gibt ihr den Nahmen einer Veneris felicis, und nennt eine Sallustia und einen Helpidius als Personen, welche die Statue der Göttin geweihet haben.

Die

16) Opere. T. I. p. 203.

Die linke Hand und die Arme des Amors sind unergänzt geblieben. Das Werk ist ziemlich mittelmäßig.

Der Herr Hofrath Heyne hält diese Figur für eine Venus aus dem Bade. [17]) Ueber die Bedeutung des Beinahmen felix, und anderer die man der Venus beigelegt hat, sehe man die Beschreibung der Villa Borgheſe nach. T. 324, 324.

In Rom sieht man in den Figuren der Venus, die das Gewand auf den halben Unterleib herabfallend zusammen halten, die Stellung der Göttin, wie sie sich vor dem Paris entkleidete. Die Idee ist sinnreich und fein, wenn sie sich auch nicht critisch rechtfertigen lassen sollte. [18])

† Commodus. So wird die Statue eines Mannes im reiferen Alter genannt, der auf seinem Arme einen Knaben trägt. Ein gewisser individueller

17) Samml. Antiq. Aufsätze. I. Stück. S. 158.

18) Richardson S. 520. Volkmann S. 141. erwähnen einer Venus, die nackt mit der einen Hand die Natur bedeckt, und mit der linken das Gewand, das auf einer Vase ruhet, aufhebt. Herr Hofrath Heyne, Samml. antiq. Aufsätze I. Stück, S. 144. glaubt, sie komme in der Stellung der Cnidischen am nächsten. Auch Fea in seiner Italienischen Uebersetzung spricht davon mit übertriebenen Lobeserhebungen. Daß sie in diesem Hofe nicht steht, weiß ich gewiß. In den folgenden Zimmern kommen noch einige Statuen der Venus vor. Allein, vielleicht sollte ich mich schämen es zu gestehen; ein Werk von ausserordentlicher Schönheit erinnere ich mich nicht darunter gefunden zu haben.

Charakter von Fröhlichkeit und der Lorbeer lassen auf ein Portrait schließen. Ob aber des Commodus? Daran ist zu zweifeln. Der Grund zu dieser Benennung liegt in dem Charakter eines Hercules, den diese Statue an sich trägt. Wir wissen, daß sich Commodus gern als Hercules vorstellen ließ, und eine Nachricht, die wir haben, sagt: Daß ein kleiner Liebling des Commodus die Liste derer, die sein Herr zum Tode verdammt hatte; zum Fenster hinaus geworfen, und dadurch Veranlassung zu dessen Ermordung gegeben habe.

Andere halten diese Statue für einen Hercules, der den Ajax segnet; andere nennen den Knaben Hylas; andere Telephus; [19]) andere schlechthin Amor.

Die Statue hat gute Verhältnisse, und dienet daher den Künstlern als Studium der Maaßen des reiferen männlichen Alters. Uebrigens ist sie ziemlich mittelmäßig; Muskeln und Junkturen sind sehr hart angedeutet.

† Lucius Verus. Man schätzt diese Statue wegen der besorgten Ausführung in den Beiwerken.

Diese Statuen stehen in den Nischen der Wand des hintern Porticus.

Zu meiner Zeit standen noch folgende Kunstwerke, die Aufmerksamkeit verdienten, längs der Wand hin.

Eine Nische, deren ehemalige Bestimmung nicht wohl abzusehen ist, es wäre denn, daß sie zum Behält-

19) Visconti soll dieser Meinung gewesen seyn. Feas ital. Uebers. d. G. d. K. T. II. p. 400. n. 1.

Behältniß einer Begräbnißurne gedient hätte. Sie ist rund umher mit Figuren von halberhobener Arbeit geziert, und diese Arbeit ist vortrefflich. Es sind Störche, die neben Vasen und Bäumen stehen, und Schlangen verzehren.

Ein Sarcophag. Das Basrelief stellt einen Imperator vor, den eine Victorie krönt. Zu seinen Füßen ein gefangener Barbar: Ein anderer bringt ihm ein Kind, andere liegen in Fesseln; überher Wagen mit Beute beladen, Trophäen u. s. w. Die Arbeit scheint aus späterer Zeit zu seyn, aber aus einer solchen, in der der gute Stil noch nicht verlohren gegangen war.

In welcher Rücksicht Werke aus der spätern Zeit, bei deutlichen Spuren des Verfalls der Kunst, dennoch interessant bleiben können?

Um dieses Stils willen können Werke, die übrigens in der Ausführung mittelmäßig sind, dem Liebhaber merkwürdig werden. Er macht sich mit der Denkungsart der alten Künstler mit ihrer Vorstellungsart bekannt, und gewöhnt sein Auge an richtige Verhältnisse, leicht in einander laufender Junkturen, Simplicität der Stellungen, und guten Wurf der Gewänder.

† Ein Sarcophag mit einem Bacchanal von vortrefflichem Stile, und zum Erstaunen fleißiger Ausführung. Schade! daß dieser Fleiß an Trockenheit gränzt, und daß die Zeichnung mehrere Unrichtigkeiten hat. Er ist außerdem stark ergänzt.

† Eine Vase von schwarzem Basalt, der wie angelaufene Bronze aussieht. Sie ist mit Masken geziert, und von schönster Arbeit und Form. Ob sie gleich in mehrere Stücke zerbrochen gefunden wurde, so hat man sie doch sehr gut wieder zusammengesetzt.

Zwei große länglichte Urnen, oder vielmehr Badewannen, von rothem orientalischem Granit.

† Torso eines gefangenen Barbaren aus dem Pallast Pichini, dessen vortreffliches Gewand dem Raphael oft zum Studio gedient hat.

In den Nischen der Pfeiler, die den Porticus stützen.

Eine sitzende Venus oder vielmehr Nymphe mit einer großen Muschel auf dem Schooße. Ich führe sie an, weil eine Copie dieser Idee zu einem schönen Wasserbehälter in einem Zimmer dienen könnte.

Ein Hercules mit einem antiken Füllhorn, mit diesem Attribute bezeichnet, nennt man den Hercules gemeiniglich Placidus.

† Zwei Molossen, oder große Hunde von vortrefflicher Arbeit, die ehemals im Pallast Pichini befindlich waren, stehen jetzt am Eingange des Saales der Thiere. 20)

Saal

20) Folgende Kunstwerke standen zu meiner Zeit außer den angezeigten in diesem Hofe.

Ein Sarcophag mit dem Kampfe der Amazonen wider die Griechen.

Ein anderer ohne Figuren.

Ein anderer mit der Fabel der Niobe.

Ein anderer mit Geniis die ein Bacchanal feiern.

Ein anderer mit Figuren zweier Eheleute. Der Mann in römischer Kleidung reicht dem beschleier-

schleierten Weibe die Hand. Eine ähnliche Vorstellung aber ganz rund gearbeiteter Figuren steht im Pallast Giustiniani. Auf unserm Basrelief sieht man außerdem einen Amor mit der Fackel, und zu beiden Seiten stehen zwei Genii, die die Arme über den Kopf kreuzweis zusammen legen.

Ein anderer mit der Fabel des Endymion.

Ein anderer mit den vier Jahrszeiten.

Eine Wanne von schwarzem Basalt.

Eine andere von grünem Basalt.

Eine sitzende Muse.

Der Sturz einer Consular-Statue mit einem vortrefflichen Gewande.

In den Nischen der Pfeiler, die den Porticus stützen.

Eine fortschreitende Minerva.

Eine stehende Minerva. Auf dem antiken Schilde ein Medusenkopf.

Priap. Ein wohl conservirter Alter mit einem Kranze von Weinreben, einem Knebelbarte, und einem andern Barte, der in Locken herab fällt. Den langen Rock hat er aufgenommen, um in dem Schooße Weinbeeren zu tragen. Er zeigt auf solche Art sein charakteristisches Glied, und dies dient ihm zu gleicher Zeit die Last zu tragen. An den Beinen ist er mit Halbstiefeln bekleidet. Ich glaube, die Figur könnte zur Bestimmung des Costume eines ehemaligen italienischen Bauers dienen.

Die Figur einer Stadt. In der antiken Hand ein Anker, in der restaurirten ein Ruder.

Im Innern des Hofes über den Arcaden Basreliefs.

Triumph des Bacchus und der Ariadne.

Hector reißt sich aus den Armen seines Weibes und seines Sohnes los. Paris hält die Leier.

Neun

Saal der Thiere.

Die größte Anzahl der hier befindlichen Bildhauerarbeit stellt Thiere vor. Aber unter ihnen stehen auch einige menschliche Figuren; diese will ich zuerst anzeigen.

† Meleager. Den wilden Schweinskopf an der einen, den Hund an der andern Seite. Der Pabst kaufte ihn Anno 1772 für 6000 Scudi aus dem Pallast Pichini, wo er ehemals stand.

Charakter eines Meleagers.

Meleager hat den Charakter eines jungen Helden aus den roheren Zeiten, in denen Verachtung der Gefahren, Stärke, und Geschicklichkeit in Leibesübungen Anspruch auf diesen Nahmen gaben. Biederer grader Sinn, Feuer und Herzlichkeit zeichnen ihn aus. Aber dabei ist er auch rauh und trotzig. Er verfolgt das Wild, wenn er mit Männern nicht kämpfen kann, und hat dabei sein Mädchen lieber als Mutter und sich selbst.

Unsere Statue verdient durch eine gut gedachte Stellung und durch Richtigkeit der Zeichnung eine Stelle unter den guten Antiken. Aber zu den besten gehört sie nicht. Man wirft der Ausführung mit Recht eine gewisse Härte vor; der Kopf wird durch eine zu starke Nase entstellt; man sagt, diese Nase sey neu. Der linke Arm fehlt.

Mit

Neun Musen, Minerva, Apollo.
Ein Bacchanal mit Masken.
Die Thaten des Hercules.
Mehrere Larven.

Mit Zuverläßigkeit kann man über diese Statue nicht urtheilen, weil man sie nicht im rechten Lichte sieht.

† Der Nil. Ein liegender Flußgott, um den 16 Kinder herum spielen. Eine Andeutung der Ellenzahl derjenigen Höhe, auf welcher der Fluß bei seinen Ueberschwemmungen die größte Fruchtbarkeit verbreitet. Auch sieht man noch andere Beiwerke, als Crocodilen, Schiffe u. s. w. an der Basis. Der Flußgott selbst ruhet auf einem Sphynx von großer Schönheit. Die Kinder sind unverhältnißmäßig klein gegen die colossalische Hauptfigur, und zum Theil ergänzt.

Ungeachtet der colossalischen Gestalt dieser Statue ist das Spiel der Muskeln vortrefflich, und das Fleisch von äußerster Weichheit. Der Kopf hat einen vortrefflichen Ausdruck von gütiger Größe.

Tiber. Er dient dem Nil zum Gegenstück, oder vielmehr, wenn ich das französische Compagnon so übersetzen darf, zum Gefährten. Aber er ist von einer andern Hand und unter jenem an Schönheit. Seine Haare an der Stirn heben sich in die Höhe, und fallen dann wieder herab. Die Alten scheinen einen Begriff von Ehrwürdigkeit mit dieser Art des Haarwuchses verbunden zu haben, den sie, wie man behauptet, von den Mähnen des Löwen entlehnten.

Ueber den Begriff von Ehrwürdigkeit, den die Alten mit den Locken verbunden zu haben scheinen, die sich an der Wurzel in die Höhe heben und deren Spitzen herabsinken.

† Ein kleines Basrelief. Bacchus mit seinem Gefolge. Genii tragen theils dessen Attribute, theils führen sie dieselben auf Wägen, die mit Thieren verschiedener Gattung bespannt sind.

Eine sogenannte Janusterme mit zwei Köpfen, deren einer einen Homer vorstellt.

Pan

Pan zieht einem Faun einen Dorn aus dem Fuße. Der Ausdruck vortrefflich. Dies Stück ist aus Villa Mattei hieher gebracht.

Besondere Vorstellungsart einer Diana von Ephesus.

Diana von Ephesus, Sinnbild der Natur, besonders der Fruchtbarkeit und Festigkeit der Erde. Der Leib bestehet aus Weiberbrüsten, und einer Art von Windeln, aus denen zum Theil unerklärbare Thiere, und andere Formen hervorragen. Bei einer solchen Vorstellungsart können nur Kopf und Extremitäten ein Gegenstand der schönen Zeichnung seyn, das Uebrige wird höchstens der besorgten Ausführung wegen merkwürdig. In Rücksicht beider verdient diese Statue Aufmerksamkeit.

Ein Sarcophag mit Nereiden und Tritonen.

Sammlung von Thieren.

Die Menge von Thieren, die man hier versammelt sieht, führt auf sonderbare Betrachtungen. Selbst die unbeträchtlichsten haben hier ein Bild. Wie groß muß der Luxus der Alten gewesen seyn, ihr Reichthum, die Menge ihrer Künstler, ihre Liebhaberei!

Ich will nur die vorzüglichsten dem Liebhaber anzeigen. Die Note enthält das vollständige Verzeichniß.

† Ein kleiner Löwe von Breccia. Die Farbe des Marmors ist vortrefflich genutzt, und die Arbeit äußerst fein. Man sollte das Werkchen für eine Camee halten.

Ein großer Adler im Begriff aufzufliegen aus Villa Mattei.

† Eine Ziege. Ein treffliches Stück, das ehemals einen Theil einer Gruppe ausgemacht zu haben

haben scheint. Man bemerkt am Barte die Hand eines Kindes.

Ein Hahn aus Villa Mattei.

† Ein wüthender Stier. So schön, daß Künstler ihn den Apollo unter den Thieren nennen. Der Ausdruck ist vortrefflich. Das Werk ist nur klein, aber mit äußerster Bestimmtheit gearbeitet. Ich pflege mich auf die Schönheit der Gestalt dieses Thieres gegen diejenigen zu berufen, die jene Behauptung: die Gestalt des Hercules sey von einem Stiere entlehnt, unter der Würde dieses Gottes halten.

Ein Hirt tränkt eine Kuh, während daß ein Kalb saugt; schönes Basrelief.

Ein Hirsch, den zwei Hunde anfallen. Vortrefflich von Ausdruck und Arbeit.

† Zwei Windhunde, die mit einander spielen.

Ein Tigerkopf von Alabaster.

Ein Storch, der eine Schlange frißt.

Kopf einer Ziege.

Mäuse beim Grabe des Nero gefunden.

Ein Kaninchen.

Ein Tiger von Breccia Granito aus dem Pallast Colonna.

Eine Windhündin.

Ein todtes Lamm auf einem Altare aus Villa Mattei.

Ein Esel von grauem Marmor. Das Weinlaub, mit dem der Kopf umkränzt ist, scheint den Esel des Silen zu bezeichnen.

Ein Storch von rothem Marmor.

† Eine

† Eine Sau mit Ferken von vortrefflicher Arbeit.

Eine Gans in einer Schaale, die wahrscheinlich zur Fontaine diente.

† Der Fußboden von Mosaik besteht aus drei Stücken. Zwei derselben stellen in natürlichen Farben Thiere und Früchte vor. Das mittelste aber ist aus schwarzen und weißen Steinen zusammengesetzt, und zeigt einen Adler, der einen Hasen frißt, einen Leoparden, und eine Wölfin.

Dieser Fußboden ist vortrefflich. [21])

Zimmer

21) Uebrige Kunstwerke in diesem Zimmer:

Ein Gefäß von schwarzem africanischen Marmor. Zwei Raben zu jeder Seite dienen zu Handgriffen.

Ein Sarcophag mit dem Raube der Tochter des Leucippus durch Castor und Pollux.

Ein Aegyptisches Idol.

Ein Raubvogel von schwarzem Basalt.

Ein Reh von Alabastro fiorito. Der Leib allein antik.

Ein Triton, der eine Nymphe geraubt hat, stark restaurirt. Arme und Beine gewiß neu.

Ein Sarcophag mit dem Tode des Agamemnon.

Zwei Pfauen.

Ein Vogel Ibis.

Minotaur, Büste.

Eine andere Diana von Ephesus von der im Texte angezeigten verschieden. Die letzte steht auf einem Altare, an dem ein Aegyptisches Opfer im Griechischen Stile gearbeitet ist.

Hercules

Hercules, der den Diomedes umbringt. Basrelief.

Eine Säule mit Verzierungen auf einer Basis mit einem Aegyptischen Opfer im griechischen Stile.

Hercules, der den Geryon tödtet. Basrelief.

Ein Knabe, der einen Vogel trägt.

Eine Henne. Sie steht auf einem Sarcophag.

Ein Gefäß. Ammonsköpfe dienen statt der Griffe.

Ein anderes mit Blättern.

Eine wilde Taube.

Ein Hyppogryph von Alabastro fiorito.

Ein liegender Stier.

Ein Crocodill von schwarzem Marmor.

Amor im Wagen von zwei wilden Schweinen gezogen. Basrelief.

Eine Vase mit Ammonsköpfen statt der Griffe.

Ein verwundeter Krieger, der sich im Fallen vertheidiget; er trägt eine phrygische Mütze.

Ein Elephant. Basrelief.

Ein Ziegenkopf.

Zwei Sarcophagen.

Eine Kröte von Rosso antico.

Ein Schaafskopf.

Ein Kameel.

Eine Kuh von Marmo bigio.

Ein Löwe von derselben Materie.

Ein Knabe der ein Crocodil hält.

Ein colossalischer Kameelskopf, der wahrscheinlich zu einer Fontaine diente.

Ein Sarcophag, gefunden bei dem Grabe des Nero. Das Basrelief stellt einen Wolf, oder wahrscheinlicher einen Fuchs vor, der einer Katze ein geraubtes Huhn abnimmt.

Ein Tiger, der sich hinter die Ohren kratzt.

Eine wilde Taube auf einem Dattelbaum.

Ein Stachelschwein. Basrelief.

Ein Sarcophag mit dem Raube des Ganymedes.

Ein indianisches Schwein.

Kopf eines Rhinoceros.

Hercules, der den Dreifuß des Apollo geraubt hat. Basrelief.

Ein Tiger.

Hercules, der den Cerberus fesselt. Basrelief.

Ein Löwe aus dem Pallast Mattei.

Eine Katze.

Ein Gefäß mit verschiedenen Thieren in Basrelief.

Centaur der einen Hasen hält, auf seinem Rücken ein Amor. Nur der Torso des Centauren ist alt.

Ein Aschenkrug, dem Enten zu Griffen dienen. Gut.

Ein Sarcophag. Charon führt einige Schatten zur Unterwelt, in der man verschiedene Höllenstrafen vorgestellt sieht.

Rehkopf von Rosso antico.

Eine abgebrochene Säule von Breccia d' Egitto, auf welche man eine moderne Vase aus dem alten seltenen Porphyr, der grün und mit goldenen Adern durchschlängelt ist, gearbeitet, gesetzt hat.

Ein Basrelief mit einer weiblichen Figur auf halben Leib, die bekleidet ist, und opfert. Unten steht die Innschrift:

Laberia Felicia
Sacerdos Maxima Matris
Deum.

Kopf

* * *

Zimmer der Musen.

Man hat die Statuen aller Neun Musen bei einander haben wollen. Einige derselben sind zu Tivoli in der Villa des Hadrian auch würklich bei einander nebst dem Apollo Musagetes gefunden. Ob sie alle von einer Hand verfertigt; ob sie nicht schon bei Anlegung der Villa selbst zusammen gelesen worden; ob sie in alten Zeiten in einer Gruppe vereinigt gestanden haben? sind Fragen, die ich unbeantwortet lasse. Inzwischen meine Meinung über dergleichen weitläuftige Compositionen in der Bildhauerkunst habe ich bereits geäußert. [22]) Der Künstler, der die wahren Gränzen seiner Kunst, das Maaß menschlicher Kräfte genung kennt, wird sich schwerlich an die Zusammensetzung vieler Figuren wagen, und als mahlerische Gruppe aufgestellt, das glaube ich mit mehrerer Dreistigkeit behaupten zu können, thun sie keine Würkung. Apollo und die Musen.

Genung! Man hat in der Villa des Hadrian nur einige Figuren der Musen zusammen gefunden. Die fehlenden hat man von allen Seiten herbei geschafft.

Die Benennungen sind eben so willkührlich als der größte Theil der Attribute, die sie bezeichnen.

Kopf und Arme sind neu. Inzwischen sieht man auf der Schulter die Spuren des Schleiers, den ihr der moderne Künstler über den Kopf gezogen hat; und ein antikes Stück des Blumenkranzes, den sie in der Hand trägt.

22) Oben beim Pallast Farnese. T. 31.

† Melpomene. Den Kopf mit Weinlaub bekränzt, hält sie in der rechten Hand eine scheußliche Maske. Diese Hand ist neu, aber die Hälfte der Maske ist alt. Den Fuß mit dem Cothurn bekleidet, setzt sie auf den Stamm eines Baums, und lehnt den Arm mit vorgebeugtem Körper auf das Knie. Dieser Arm ist neu, nebst der Hand, in welcher sie den Dolch trägt.

Herrlicher Kopf der tragischen Muse.

Der Kopf dieser Statue ist wo nicht der schönste, gewiß der gefälligste von allen weiblichen, die sich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben. An vielen derselben bemerken wir eine Ruhe, die an Ernst gränzt. Die Uebereinstimmung der Züge, das Verhältniß der Theile zu einander, kurz! die eigentliche ruhige Schönheit, oder die Schönheit ohne Reitz ist es, die uns Bewunderung abpreßt. Aber der Kopf unserer Muse hat den Reitz überher, und fesselt dadurch gleich beim ersten Anblicke unauflöslich. Wir sehen sie in dem Alter, in welchem unser begeisterte Winkelmann die Mädchen mit Rosen vergleicht, die nach einer schönen Morgenröthe beim Aufgang der Sonne aufbrechen. Ihr Ausdruck ist dem einer reinen unbefangenen Seele ähnlich, die unter muntern Gesängen Blumen gelesen hat, und durch die Ankunft eines schönen Jünglings unterbrochen wird. Ihr Auge scheint ihn zum ersten Mahle zu erblicken und die Ahndung der Empfindbarkeit, die durch ihre unbefangene heitere Mine durchstrahlt, ist vielleicht dasjenige, wodurch sie unser Herz am sichersten gewinnt.

Aber wie paßt dieser Charakter zu dem Charakter einer tragischen Muse? Dies bleibt mir Räthsel.

Der

Der Rest der Figur ist mittelmäßig, und in der Ausführung vernachläßiget. Auch dieser Abstand des Kopfs zum Rumpf bleibt mir Räthsel.

Thalia. Hier ist der Rumpf das Vorzüglichste. Denn der Kopf hat durch die Ergänzung stark gelitten. Der Putz desselben besteht aus Weintrauben und Epheu. Die Drapperie ist eben so schön gedacht, als gearbeitet. Beide Arme sind neu; folglich mit ihnen die Klappertrommel, (tambour de basque). Aber der gekrümmte Stab oder Lituus in der andern wird durch die antike Hälfte, die sich am Tronk erhalten hat, gerechtfertigt. Bei ihr liegt eine Maske. Die Beine sind ins Kreutz über einander geschlagen.

† Urania. Der Kopf, eine schöne Natur, zeigt beinahe den Wunsch gefallen zu wollen. Aber wir bemerken ihn gern diesen Ausdruck der Zuvorkommung so weit entfernt von aller Andringlichkeit. Die Haare sind wie an der Venus hinten in einen Schopf zusammen gebunden.

Diese Figur ist eine der schönst bekleideten die wir haben. Durch den leichten Faltenschlag wird dem Auge nichts von der Eleganz der Formen des reitzend gestellten Körpers entzogen.

Die beiden Arme sind nebst den Attributen der Weltkugel und des Griffels neu. Der Kopf ist alt, aber aufgesetzt.

Calliope. Der Kopf ist sehr ergänzt. Die Arme mit dem Buche und der Trompete sind neu.

Polyhymnia. Der Kopf mit Blumen bekränzt ist schön. Sie hat sich in einen Mantel gewickelt; dieser ist gut gedacht, aber trocken ausgeführt.

† Melpomene aus dem Hause Mattei. *) Der Kopf ist aufgesetzt, und hat einen Ausdruck von moderner Grazie, etwas Fremdes, das mir bald den Verdacht erwecken sollte, daß er nicht alt sey. Ich will inzwischen nicht darüber entscheiden. Die Hand mit der sie den Schleier hält, ist augenscheinlich neu.

Das Gewand ist vortrefflich.

Erato mit dem Diadem. Die Drapperie ein wenig schwerfällig. Der Kopf soll aufgesetzt seyn.

Euterpe sitzend. Der Kopfputz ist von Lorbeern. In den Händen der modernen Arme hält sie eine Rolle, die durch den antiken Theil, der sich mit dem Gewande erhalten hat, gerechtfertiget wird.

Terpsichore sitzend. Der Kopf soll aufgesetzt seyn. Die Arme größtentheils neu.

Clio. Aus dem Pallast Lancelotti. Raphael scheint sie bei einigen seiner Figuren zum Vorbilde genommen zu haben. Das Gewand liegt ein wenig zu fest an, und hat die Ansicht eines feinen Leinens. Der Schuh von besonderer Form.

Charakter des Apollo Musagetes.

† Apollo Musagetes Anführer der Musen. Sein Charakter ist der eines wollüstigen Genießers der Künste, die Friede und Muse erzeugen, und die um genossen zu werden, eben so viel Ruhe von Qualen eigennütziger Leidenschaften, als Abgezogenheit von lebhafter Thätigkeit, gewaltsamer Anstrengung, und

*) Sie war daselbst unter dem Nahmen Livia bekannt. Winkelmann nennt sie Melpomene. Fea Ediz. della Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giov. Winkelmann, T. II. p. 329. n. A. nennt sie Pudicizia und gibt ihr einen neuen Kopf.

und peinigenden Sorgen erfordern. Eine selige Stille, eine Genügsamkeit, wie sie das Anschauen himmlischer Vollkommenheit, und Füllung der Einbildungskraft allein zu gewähren im Stande sind, und eine gutherzige Heiterkeit äußern sich in der süßen Entzückung seines Blicks, und in der ruhigen Lage seiner Gesichtszüge. Aber eine gewisse Weichlichkeit, wie sie dem Geschlechte eigen gehört, das vorzüglich vor dem unsrigen auf die Ausbildung angenehmer Talente berechtiget scheint, oder wie wir sie uns an den Bewohnern der Länder unter heißeren Himmelsstrichen denken, zeigt sich zu gleicher Zeit in Formen und Kleidung.

Sein langer Rock wird mit einem Gürtel gerade unter der Brust zusammengefaßt. Ein langer Mantel auf den Schultern befestigt, flattert weit umher, und sein aufgebundenes Haar ist mit einer Lorbeerkrone umgeben. Er schreitet fort, und diese Stellung hat einen eben so natürlichen als edeln Ausdruck. Das Gewand ist gut gedacht, aber nicht eben so gut ausgeführt.

Wenn mich meine Vermuthung nicht trügt, so ist dies Werk die Copie nach einem viel schönern, das verlohren gegangen ist, aber schon die Seltenheit der Vorstellungsart macht es unserer ganzen Aufmerksamkeit werth. [23])

Die Arme sind bis auf die Hälfte neu. Aber die Leier wird durch das Band gerechtfertigt, mit dem sie um seine Schultern hängt.

23) Eine ähnliche Statue ist mit den neun Musen nach Stockholm gegangen, die Volpato zu meiner Zeit an den König von Schweden verkaufte.

† Zu den Füßen dieses Apollo ein herrlicher Dreifuß mit allen Attributen des Gottes. Er ist von Piranese gekauft. Das Gefäß von Granit, das darauf steht, ist schön, aber neu.

Aspasia, Terme mit zusammengesetzten Füßen, und dem griechischen Nahmen. Auf dem Kopfe, der nicht besonders schön ist, trägt sie einen Schleier.

Pericles. Schöne Terme mit dem griechischen Nahmen.

Vorläufige Bemerkung über Büsten mit angeblich antiken Nahmen.

So sehr man sich im Allgemeinen hüten muß, dergleichen Nahmen für alt anzunehmen, so haben mich doch glaubwürdige Männer versichert, daß einige der Büsten, die hier mit Nahmen bezeichnet sind, würklich bei dem Ausgraben in der Villa des Hadrian zu Tivoli mit der antiken Innschrift gefunden sind.

Von dem Betruge, der sonst in diesen Fällen gewöhnlich ist, ein Mehreres weiter unten, um nicht Alles auf einmahl zu sagen.

† Adonis. Eine der guten Statuen, die in neueren Zeiten gefunden sind. In der Mine liegt ein Zug erhabener Melancholie, und diese zeigt sich auch in der nachläßigen, beinahe hinfälligen Stellung, die einen Geist andeutet, der ganz mit seinem Kummer beschäfftiget, auf äußere Dinge nicht achtet. Der Kopf ist das schönste an diesem Werke, und mit einer Hauptbinde umgeben. Der Körper geht nicht über die schöne Natur hinaus. Der Arbeit daran kann man einige Härte vorwerfen. Man bemerkt viele Ergänzungen, unter denen beide Arme, ein Bein mit der Hüfte und ein Fuß die hauptsächlichsten sind.

† Gany-

† Ganymedes vom Volpato gefunden. Man kann diese Statue dreist unter die schönsten des Alterthums setzen. Ganymedes und dessen Charakter.

Ganymedes ist das Ideal eines Knabens der Freuden, über deren Rechtmäßigkeit die Alten von den unsrigen verschiedene Begriffe hatten. Was der bekannte Geschmack einer Glycera [24]) zu dem Charakter eines Lieblings verlangen könnte, mit dem die Stunden unter Kosen und neckenden Scherzen verfließen, das liegt, der Mine nach, in dem Charakter des schönen Knabens. Ich nenne ihn Knaben: Aber er hat schon die Ansprüche des Jünglings. Ein gewisser schalkhafter Zug um seine Lippen herum, das lichtvollere Auge verkündigen, daß er die Rechte entdeckt, die ihm zunehmende Stärke auf höhere Freuden gibt. Er ist in dem Uebergange von sorgenloser Gleichmüthigkeit zu dem Zustande, in dem man mit dem gegenwärtigen Genusse das Bewußtseyn seines Glücks verbindet. Seine Dankbarkeit für das Vergnügen das er theilet, wird das Vergnügen, das er gibt, erhöhen; und seine muthwilligen Versagungen werden nie zur eigensinnigen Weigerung ausarten.

Sein Körper vereinigt die schönen Verhältnisse der Jünglingsjahre mit der Zartheit der Umrisse des Knabenalters. Den Knochenbau hat er vom Jüngling, sogar die stärkeren Muskeln, die dem Fleische Festigkeit, Elasticität und Wölbung geben. Aber das rundliche völlige Fleisch, das zum Kneipen einladet, die fettliche Haut, die die Hand zum Streicheln anzieht, hat er vom Kinde.

24) Sie gab Jünglingen die kaum zur Pubertät gelangt sind, in den Spielen der Liebe den Vorzug.

So zeigt sich unser Ganymed. Der Kopf mit der phrygischen Mütze so schön er noch ist, hat doch schon durch die Ergänzungen gelitten. Das Bewundernswerthe aber ist der Körper, an dem sich die Kunst des Meißels erschöpft hat. Das Spiel seiner Muskeln ist so gelehrt, so bestimmt, und dennoch unter der weichen geschmeidigen Haut so natürlich, so fließend, daß ich unter allen antiken Statuen ihm in dieser Rücksicht nur den berühmten Torso des Belvedere an die Seite setzen kann.

Der rechte Arm ist modern. Die Beine sind zusammengestückt. Der Adler der bei ihm steht, hat sich bis auf den Schnabel und den linken Flügel unversehrt erhalten. Der Ausdruck in dem Thiere ist gut.

Eine weibliche Figur aus dem Pallast Barberini, bekannt unter dem Nahmen des Spartanischen Mädchens. Diese Benennung gründet sich auf die Stellung, die einen Antritt zum Laufen anzeigt, und auf die männlichen Füße. Allein dieser Ausdruck liegt wohl hauptsächlich in den modernen Armen, die sich wie beim Ansetzen zum Rennen zurückstemmen. Der breite Gürtel und die übrige Kleidung führt mich auf die Vermuthung, daß dies eine Amazone sey. Die Falten sind etwas gradlinigt, und verrathen einen alten Stil.

Aratus, schöner und vortrefflich gearbeiteter Kopf.

Sabina; Aus dem Gewande, das wahrscheinlich nur ein feines Leinen vorstellen soll, aber fest an die Haut klebt, glaubt man schließen zu können, daß diese Figur aus dem Bade komme. Der Körper ist schön; die Ausführung fein. Die Arme sind neu.

Perian-

Periander, schöne Terme, mit der antiken Innschrift, und zusammengeschlossenen Beinen.

Ein junger Hercules, schöne Terme. Der Kopf ist mit Weinlaub und Trauben bekränzt. Vielleicht ein Hercules bibax. Die Enden der Hauptbinde fallen auf die Schultern herab. In der Mitte der Terme sind die Zeugungsglieder angedeutet. Der unterste Theil fehlt: Wahrscheinlich waren Füße daran.

Einige allgemeine Bemerkungen über Termen werde ich anderswo geben.

Schöner Kopf des Mercurius.

Euripides. Die Nase hat sich an diesem Kopfe unversehrt erhalten. Er ist schön.

Diogenes und ein dabei stehender unbekannter Kopf: gut.

Zwei Basreliefs in diesem Zimmer stellen sogenannte Kriegertänze vor. Es sind nackte Figuren, die Schilde auf den Armen, und Helme mit großen Federbüschen auf dem Haupte tragen. Uebrigens sind sie nackt, und scheinen einen Reihetanz zu tanzen.

Domitia als Diana. Der Kopf voller Wahrheit und Ausdruck. Die Drapperie etwas trocken. Was man auf dergleichen Benennung zu geben hat, an einem andern Orte.

Terme des Bacchus mit Hörnern. Schöner Kopf voller Charakter. Sonderbar ist das eine Ohr, welches mehr als das andere ausgearbeitet ist.

Ein Genius, der im Stehen schläft. Der Ausdruck vortrefflich.

Jupiter placidus oder terminalis. Von dem Begriffe, den man mit Vorstellungen dieser Art verbin-

verbinden muß, weiter unten. Der unsrige trägt eine ausländische Mütze auf dem Kopfe. [25])

Große

25) Uebrige Kunstwerke in diesem Zimmer.

Zwei Termen unbekannter Philosophen.

Terme des Hesiodus.

Venus Victrix, von dem Custode der Gallerie Pallas Victrix genannt. Für die Kunst unbedeutend. Zum Besten gelehrter Ausleger bemerke ich, daß der Kopf einer Venus gehört, und daß die Arme mit den Attributen modern sind. Im Museo Clementino T. II. folgt auf diese Venus Victrix so gleich die Pallas, die nach der folgenden Figur des Apollo von mir angezeigt ist. Sie stehen aber nicht dicht bei einander. Ich habe dies anzeigen müssen, damit man nicht glaube, ich hätte beide zusammen geschmolzen.

Apollo mit der Cidere, Sauroctonon. Arme und Beine neu, übrigens mittelmäßig.

Pallas, mit modernen Armen.

Zeno, mit der Innschrift.

Ein paar unbekannte Köpfe.

Homer.

Bias, mit dem griechischen Nahmen.

Drei unbekannte Köpfe.

Hesiodus.

Aeschines mit dem griechischen Nahmen.

Demosthenes.

Antistenes mit dem griechischen Nahmen.

Alcibiades mit dem griechischen Nahmen.

Sophocles mit dem griechischen Nahmen, klein und mittelmäßig.

Das Meiste von diesen Kunstwerken ist in der Villa des Hadrians gefunden.

* * *

Große Seitengallerie.

Neptun mit dem Trident und dem Delphin. Arme und Füße neu. Die Haare scheinen von Näße zu triefen.

† Genius. Eine Figur auf halben Leib, ohne Arme, in einem Alter von ungefähr 12 Jahren. Auf dieses herrliche Bruchstück würde die Beschreibung passen, die Winkelmann von dem Genius in der Villa Borgheſe macht, und der sie weniger verdient. Von ihm würde man sagen können: Daß sich der Leſer dies herrliche Bild in der Gestalt eines Engels denken müſſe, der ihm im Schlafe erscheint, wenn seine Einbildungskraft mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllt, sich mit langer Betrachtung der von Gott ausflieſſenden, und zu Gott führenden Schönheit beschäfftiget hat. Von ihm könnte man sagen: Die Natur habe dieſe Schönheit mit Genehmhaltung Gottes nach der Schönheit der Engel gebildet — Aber es iſt beſſer, daß man nichts sage. Hier muß man sehen, um zu fühlen. Genius.

Ein Silen.[26]) Der Leib iſt mit Haaren bewachsen. Arme und Beine sind modern. Von gemeinem aber wahrem Charakter.

Triton, oder Meerungeheuer. So nenne ich eine Statue auf halben Leib ohne Arme, die ehemals eine ganze ausgemacht hat. Ob sich gleich die Benennung nicht ganz vertheidigen läßt, so zweifele ich

26) Ueber dieſe Vorſtellungsart ſiehe weiter unten Villa Borgheſe.

ich doch, daß sich eine mehr befriedigende geben lasse. Die melancholisch in die Höhe gezogenen Augenbraunen, und die Locken an der Stirne, die nach einer mäßigen Hebung wieder herabsinken, geben dem Kopfe eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Alexander zu Florenz. Der unsrige aber trägt Faunusohren, die nur zur Hälfte neu sind, und eine Haut um den Leib gebunden, die mit Floßfedern und Schuppen bedeckt ist. Die Arbeit ist schön, die Formen aber sind nicht über die gewöhnliche Natur erhaben.

Eine weibliche Statue als Danaide restaurirt. Nackt auf halben Leib. Auf dem Gesichte herrscht der Ausdruck der Melancholie.

Paris aus dem Hause Mattei. Beide Arme sind neu. Demjenigen mit der Hand, worin er den Apfel hält, hat man eine Stellung gegeben, die verschieden von der alten ist, welche weit natürlicher war. Man sieht noch die Fugen des alten auf dem Knie. Diese Statue steht ihren Ruhm keinesweges. Der Kopf hat Ausdruck, aber er ist verzeichnet. Das Gewand ist hart und trocken gearbeitet. Die Beine sind schlecht angesetzt.

Eine weibliche Figur mit Weinlaub bekränzt, und mit einem Rocke von gestreiftem Zeuge bekleidet. Das Gewand ist vortrefflich gearbeitet. Der Kopf, den man ihr aufgesetzt hat, gehört ihr nicht.

Unzuverläßige Benennung der Nymphen. Was man für einen

Man nennt diese Statue eine Nymphe. Ein Nahme, mit dem man ziemlich freigebig gegen weibliche Figuren ist, die keinen Charakter einer bestimmten Gottheit haben, und dennoch vermöge ihrer weniger edlen, weniger sanften Natur, nicht für Musen gelten können.

Ein

Ein Badeknecht aus weißem Marmor dem Borgheſiſchen ſogenannten Seneca ähnlich. Er hält einen Eimer, welcher antik iſt, und ſtand ehemals in der Villa Pamfili. Begriff mit derſelben verbindet.

Eine kleine Cybele. Sie ſteht auf der Figur eines Mannes, der ſie aus dem Waſſer hebt. Die Stellung iſt reizend.

Sardanapal. So bezeichnet dieſe Statue der Nahme der auf dem Rande des Gewandes eingegraben iſt.[27a]) Zu entſcheiden, welcher Sardanapal hier vorgeſtellet ſey? Dies gehört nicht vor mein Forum.

Der Kopf, der viel Güte und Adel hat, trägt einen Bart, und eine Kopfbinde, welche die Haare zur Hälfte zuſammenfaßt, die andere Hälfte fällt auf die Schultern in gekräuſelten Locken herab. Der Kopf hat überhaupt Aehnlichkeit mit den Köpfen der Termen, die man Jupiter terminalis, Jupiter placidus,

27a) Winkelmann G. d. K. S. 467. behauptet: der berüchtigte König von Aſſyrien könne es nicht ſeyn, weil dieſer ſich alle Tage den Bart habe abnehmen laſſen, unſere Figur aber einen Bart trage. Ein Grund, der viel Bekanntſchaft mit der früheren Geſchichte in dem griechiſchen Künſtler vorausſetzt. Er gibt zur Perſon, die ſie abbildet, einen früheren König dieſes Nahmens in Aſſyrien, welcher ein weiſer Mann war, an. Man könnte immer noch fragen: iſt der Nahme von dem Künſtler eingegraben, der das Werk verfertigte, mithin eine ſichere Angabe der Bedeutung, die er damit verbinden wollte?

dus, auch wohl, irrig, Plato nennt. Das Gewand, welches aus einem Unterkleide von feinem Leinen, und einem darüber geschlagenen Mantel besteht, ist von der schönsten Wahl und Ausführung. Der Arm, der vom Gewande nicht bedeckt wird, ist neu.

Eine Bacchantin und Pan. Der Gedanke ist reitzend obgleich etwas frei. Diese Gruppe ist aus dem Pallast Caraffa von Neapel hieher gekommen.

Charakter einer Amazone.

† **Amazone** aus dem Pallast Mattei. Der allgemeine Charakter dieser Figuren ist der einer Heldin in den rohen Zeiten, in denen persönlicher Muth ein so allgemein geschätzter Vorzug war, daß auch dasjenige Geschlecht darauf Anspruch machte, welches in gebildetern Zeiten selbst von übertriebener Schüchternheit neue Reitze zu entlehnen glaubt. Die Bekanntschaft mit Gefahren des Krieges geben ihrer Mine eine gewisse ernste Festigkeit, und die steten Leibesübungen den Gliedmaaßen etwas männliches, welches man vorzüglich an den Junkturen der Knie, und an den breiten Füßen bemerkt. Die Köpfe unterscheiden sich besonders durch eine Art von Kante oder Einfassung, welche die Augenbraunen und Lippen umgibt. Die eine Brust ist unbedeckt, inzwischen zeigt sich die andere deutlich unter dem Gewande. Das Gesetz der Schönheit verhinderte den Künstler, der Fabel, nach welcher sich die Amazonen die eine Brust wegsengeten, zu folgen. Das Unterkleid, welches sie ohne Mantel tragen, ist aufgeschürzt, und gemeiniglich mit einem breiten Gürtel unter der Brust zusammen gebunden. Ihre Waffen sind, eine Streitaxt, und diese führen sie gemeiniglich auf Basreliefs,

ein Schild in Form eines halben Mondes, Bogen, Pfeil und Köcher.

Unsere Statue, welche die beste dieser Art in Rom ist, stimmt mit dem angegebenen Charakter völlig überein. Von ihrer Stellung läßt sich der wahre Grund nicht angeben, vorzüglich, weil beide Arme neu sind. Das Gewand ist vortrefflich. Sie trägt einen Köcher an der Seite: Zu ihren Füßen liegt ein Helm: Schild und Art hängen am Stamm, der ihr zum Halt dient.

Für die Aechtheit der Innschrift: translata de schola medicorum, kann ich nicht einstehen, so wenig als für das Alter der Beine, welche ich beinahe für neu halten möchte.

Trunkener Faun. Er ist liegend vorgestellt. Der Körper schön; Arme und Füße neu. Er stand ehemals im Pallast Mattei.

† Ein Held in einem kurzen griechischen Mantel, oder Chlamys, der vorn und hinten herabhängt. Der Faltenschlag ist im großen Geschmack, und schön ausgeführt. Die Beine sind modern.

Einige behaupten auch, der Kopf, der einen Bart trägt, sey aufgesetzt, und der Rumpf gehöre, nach ähnlichen Vorstellungen auf geschnittenen Steinen und Basreliefs zu urtheilen, einem Mercur.

† Pyrrhus, oder wahrscheinlicher Ajax, Herrliche Büste; und eine der schönsten des Alterthums. Er dreht den Kopf zur Seite, und wendet die Augen zum Himmel, mit einem Ausdruck, als wollte er den Göttern Hohn sprechen. Die Mine ist äußerst edel. Die Muskeln, die sehr bestimmt angegeben sind, werden von der weichsten Haut bedeckt. Auch in den Büste des Ajax.

Beiwerken zeigt sich ein schöner Geschmack, und die sorgsamste Ausführung. Die Haare scheinen ein Spiel der Winde zu seyn, und auf dem Helme sind die Thaten des Hercules erhoben gearbeitet.

† Ein lachender Faun, Büste. Schöner Ausdruck naiver Fröhlichkeit. Nie hat ein Kummer diese glatte Stirn gerunzelt.

Euclides, Aristophanes, Antistenes, Büsten, die mit ihren griechischen Nahmen in der Villa des Hadrians zu Tivoli vom Conte Fede gefunden sind.

Lysimachus. Kopf eines jungen Helden, an dessen Stirne man die Spuren der Ammonshörner sieht, die ehemals daran befindlich waren.

Balbinus aus Bronze. Der Seltenheit wegen zu merken, wenn die Angabe ihre Richtigkeit hat.

Juba König von Numidien, Büste mit vielem Ausdruck der Verschlagenheit.

Kopf eines jungen Nero als Apollo. Der Kopf ist schön. Die Benennung ohne Grund.

Colossalischer Weiberkopf. Man nennt ihn Julia, Tochter des Titus. Allein der gewöhnliche Haaraufsatz, der unserm modernen Lockenbau so nahe kömmt, fehlt.

† Ceres. Eine berühmte Statue aus dem Pallast Mattei. Sie ist nicht groß.

Der Kopf hat einen reitzenden Charakter, und ist, so wie die Füße sehr weich und fein gearbeitet. Das Gewand klebt zu sehr am Körper, und die Falten sind zu künstlich gelegt. Aber die Arbeit daran ist so vortrefflich, daß man den Gürtel, der das Unterkleid zusammen hält, durch den Mantel durch bemerkt.

Die

Die Benennung ist sehr willkührlich, denn die Hand, in der sie die Mohnstengel und die Aehren hält, ist neu.

Eine kleine geflügelte Victoria bey einer Trophäe. Sie setzt den Fuß auf ein Rostrum. Die Figur ist vortrefflich gedacht, und äußerst reitzend gestellt.

Ein Basrelief aus der Schule des M. Angelo Buonarotti. Cosmus der erste hilft der Stadt Pisa auf. Die Gruppen sind schön componirt, und die Ausführung ist sehr besorgt. Allein Alles ist in einer gewaltsamen Bewegung, von der man den Grund nicht absieht. Der Arm, den die Stadt Pisa gegen den Cosmus ausstreckt, ist völlig ausgesetzt, und derjenige, den Cosmus ihr reicht, hat Muskeln, die durch die heftigste Anstrengung angeschwollen scheinen. Die Mine in dieser letztern Figur ist fürchterlich. Man sieht nicht ab, warum? Die ältern Köpfe haben den einförmigsten Ausdruck mürrischer Flußgötter, die jüngeren gezogener Unbedeutung: die Extremitäten sind alle convulsivisch verdreht.

Die Vergleichung dieser Figuren mit den übrigen um sie herum, die so einfach, und doch so groß, so reitzend, so wahr sind, kann für die Bildung des Geschmacks nicht gleichgültig seyn.

Ein Held, Gladiator genannt, und der vielleicht ein Perseus seyn könnte.

† Kopf einer Isis unvorgleichlich gearbeitet, und schön erhalten. Die Haare sind in Form einer Lotusblume auf der Scheitel zusammengebunden. Einige äußerst fein behandelte Locken fallen auf die Schultern herab.

Sonderbahrer Kopf einer Schauspielerin. Sie trägt eine Maske vor dem Gesichte, die mit einem falschen Haarauffatze, worauf wieder eine Mütze hängt, verbunden ist. Unter dieser Mummerei bemerkt man das Gesicht und die natürlichen Haare.

Ein dem vorigen ähnlicher Kopf von minderem Werthe.

Ein schöner runder Tisch von weißem Marmor, wohl erhalten. Er steht auf Löwenfüßen, an denen Köpfe des Hercules, gleich Termen, befindlich sind.

Carricatur des Kopfs eines Pan als Bockskopf. Voller Ausdruck und ein deutlicher Beweis der Entstehungsart dieser sonderbaren Natur.

August, Büste. In dem Alter worin man ihn gemeiniglich auf Münzen abgebildet findet. Dieser Kopf steht auf einem Leuchter.

Ein schöner Fuß. Bruchstück.

Sogenannte Gruppe des Cato und der Porcia.

† Zwei Figuren eines Mannes und eines Weibes auf halben Leib. Wahrscheinlich Bildnisse zweier Eheleute, der Kleidung nach Römer, und von einem Sarcophag genommen. Man nennt sie ohne allen Beweis Cato und Porcia. Der Mann um ein merkliches bejahrter, obgleich beide im Mittelalter sind, hält mit der Rechten die eine Hand seines Weibes, und sie lehnt sich mit der andern auf seine Schulter. Es herrscht ein trefflicher Ausdruck in dieser Gruppe, des liebevollesten Zutrauens, der sichersten Erwartung eines wechselseitigen Beistandes durchs Leben: sanfter Hingebung auf der einen, billiger Festigkeit auf der andern Seite. Auch die Ausarbeitung ist gut.

Ein

Ein Faun aus Rosso antico. Er lehnt sich an einen Baum, blickt eine Traube an, die er in der Hand hält, und trägt Früchte in dem Schooße des Fells, das ihn umgiebt. Ueberhaupt scheint dieser Faun eine Wiederholung desjenigen zu seyn, der auf dem Capitol steht. Die eingesetzten Augen von Christal sind modern, so wie der Arm, den er in die Höhe hebt. Die Füße sind stark restaurirt. An den übrigen Theilen der Figur dürften die Muskeln etwas zu stark angegeben seyn, kaum scheint sie eine Haut zu bedecken.

Caligula. Statue für deren Benennung ich nicht einstehe. Der Körper ist unbekleidet, gut, aber stark ergänzt. Der linke Arm ist neu.

† Narcissus, oder vielmehr ein Adonis, nach der Wunde in der Lende zu urtheilen. Vielleicht hat ihm der übergebeugte Körper allein den Nahmen Narcissus zu Wege gebracht. Er stand ehemals im Pallast Barberini, und war die erste Statue, die zur Formirung des Musei angekauft wurde. Der eine Arm ganz, der andere zur Hälfte, und beide Beine sind gewiß neu. Der Kopf ist zweifelhaft. Der Rumpf ist schön.

† Eine Muse, die Erato genannt wird. Der Kopf, der alt aber ergänzt ist, hat einen angenehmen Charakter, und ist mit einem Lorbeerkranz umgeben. Die Haare fallen auf die Schultern herab. Beide Arme sind nebst der Leier neu. Sie ist vorzüglich des Gewandes wegen merkwürdig, welches eben so schön gedacht, als fleißig ausgeführt ist. Man sieht Frangen an dem Mantel, und Stickerei auf dem Unterkleide. Den Mantel, der aus zwei Theilen besteht, von

denen der eine von vorn, der andere von hinten den Körper hat bedecken sollen, und auf den Schultern zusammengeknüpft wurde, hängt über den einen Arm herab. [27b])

Ein sitzender Trajan aus Villa Mattei. Der Kopf scheint nicht ächt zu seyn, und ist sehr beschädigt.

† August. Eine schöne edle Figur deren Oberleib nackt ist. Um die Lenden ist ein Mantel geschlagen. Man behauptet, diese Figur sey unversehrt; aber die Beine sind unstreitig neu.

† Eine kleine sitzende Muse, Urania genannt. Sie trägt Federn auf dem Kopfe, ein Zeichen des Sieges, den die Musen über die Sirenen davon trugen. Des reitzenden Charakters, und des Gewandes wegen zu bemerken.

Commodus zu Pferde, unter Lebensgröße, aus dem Pallast Mattei. Mittelmäßig. Ich zeige sie an, weil Bernini die Idee des Pferdes seines Constantins davon entlehnt haben soll. Eine Handwerkeranekdote!

Diese

27b) Visconti im Museo Clementino hält diese Figur für einen Apollo Musagetes. T. I. tav. 23. Ich war auf diese Vermuthung gekommen, ehe ich die Meinung dieses Autors wußte, und halte sie daher nicht für unwahrscheinlich. Diese Figur stand ehemals im Garten des Pallasts Quirinale. Winkelmann G. d. K. W. Edit. S. 487. erwähnt ihrer mit Ruhme, des reitzenden Kopfes wegen. Mich dünkt er hat Recht. Fea in seiner Uebersetzung T. II. S. 118. not. B. sagt: sie verdiene das Lob nicht ganz, aber man sehe ihr an, daß sie nach einem guten Originale gearbeitet sey.

Diese Statue stand zu meiner Zeit † auf einem Sarcophag mit Basreliefs von sehr artiger Erfindung. Unter andern erinnere ich mich der Vorstellung zweier Amorinen, die ihre Fackeln an einen zwischen ihnen beiden stehenden Altar gelehnt hatten, an jeder Seite eine, so daß die Flammen zusammenschlugen. Auf diesem Feuer verbrannten oder erwärmten sie einen Schmetterling, von dessen ausgespreiteten Flügeln jeder einen hielt. Eine artige Idee, und in der Ausführung so gefällig geordnet!

Annius Verus. Ein schöner Kindeskopf.

Ein schön gearbeiteter Kopf eines Weibes, in Jahren, die sich dem Alter nähern, mit wahrem Ausdruck der Gutherzigkeit. Vielleicht ist dies die Ursach, warum man ihn der Mutter des Titus beilegt.

Zwei sitzende Schauspieler aus Villa Mattei. Kleine Figuren. Sie tragen Masken, Röcke mit langen Ermeln und Mäntel. An den Füßen sind sie mit hohen Schuhen und mit Halbstiefeln von Filz nach Art der heutigen Italienischen Bauern bekleidet.

Nemesis. Der Seltenheit wegen zu bemerken. Sie hebt den einen Zipfel ihres Gewandes über der Brust nach dem Kopfe zu. Eine Stellung, in der sie auf geschnittenen Steinen häufiger vorkömmt.

Nemesis ist wahrscheinlich, strafende Gerechtigkeit. Allein die Handlung des Spuckens in den Schooß, gehört unter die Allegorien, die keinen deutlichen Begriff geben, weil der Gebrauch des Zeichens nicht zu gleicher Zeit mit dem Sinn desselben auf uns gekommen ist. Einige finden darin eine Art von Gott

Bedeutung der Göttinn Nemesis.

sey bei uns, von Verwahrung gegen Zauberei; andere einen Ausdruck des Verabscheuens des Lasters; wieder andere, in dem gebogenen Ellenbogen, ein Maaß der Sünden.

† Eine Vase von durchsichtigem Orientalischen Alabaster. Wenn man ein Licht hinein setzt, das übrige Zimmer aber dunkel läßt, so verbreitet dies eine angenehme sanfte Klarheit durch den Alabaster. Die Farbe desselben ist sehr schön, gelb mit bräunlichen Cirkeln, die sich bis zu einem Punkte in der Mitte verkleinern. Die Form ist nicht sehr schön. Sie ward zu St. Carlo al Corso gefunden, woselbst ehemals das Grabmahl des Augusts befindlich war, und es dürfte vielleicht nicht unwahrscheinlich seyn, daß die Asche einer der Personen seiner Familie darin aufgehoben gewesen wäre.

Ein Kind mit einem geraubten Beutel. Die Formen sehr reitzend, und der Ausdruck von Schalkheit unvergleichlich.

August, eine Figur, die opfert. Das Gewand ist schön. Ob aber der aufgesetzte Kopf dem Rumpfe gehört, bleibt wenigstens zweifelhaft.

Jupiter und dessen Charakter.

† Jupiter aus dem Hause Verospi. Größe und Güte, wie man sie sich bei einem Manne in Verbindung denken darf, dem das reife Alter und lange Erfahrung Herrschaft über seine Leidenschaften, wahres Gefühl von der Bestimmung seiner Vorzüge, und Billigkeit gegen die Schwächen anderer gegeben haben, machen den Charakter des Vaters der Götter und der Menschen aus. Sein Wink erschüttert das Weltall, aber sein Wink beschirmt auch den geringsten seiner Bewohner,

und

und dieser naht sich ihm mit Ehrfurcht und Vertrauen.

Unsere Statue gibt diesen Begriff mehr als jede andere dieses Gottes; aber sie läßt doch die Vermuthung übrig, daß sie Wiederholung einer weit vorzüglicheren sey, die verlohren gegangen ist. Sie ist sitzend vorgestellt. Kopf und Leib sind die schönsten Theile. Die Falten des Gewandes, das um die Hüften geworfen ist, mit einem Faltenschlage in grosſem Stile, zeigt das Nackte sehr gut an.

Wahrscheinlich hat dies Stück ehemals eine höhere Aufstellung gehabt, wodurch die Beine von unten gesehen dem Auge entzogen gewesen sind. Sie sind vernachläßigt; die Arme aber neu.

Die Statue steht dem Zuschauer an dem gegenwärtigen Orte zu nah, und in einem wenig vortheilhaften Lichte. Um sie recht zu beurtheilen, muß man sie bei Fackeln sehen.

† Cleopatra. Unter diesem Nahmen ist eine liegende weibliche Figur bekannt, die am Arme eine Schlange trägt. Diese Schlange ist ein bloßes Armband, denn ich habe in Florenz und Portici zwar nicht Armbänder, aber doch Ringe von ähnlicher Form gesehen. Wie käme auch die Schlange an den Arm? Cleopatra.

Daß folglich diese Figur eine Cleopatra nicht vorstelle, bleibt bei mir gewiß; was sie aber dagegen würklich vorstelle, getraue ich mir nicht zu entscheiden. [28])

28) Winkelmann G. d. K. S. 785. äußert die Vermuthung, daß diese Figur entweder eine schlafende Nymphe

Für uns ist es genung, in dieser Figur den Ausdruck sanfter Ruhe zu sehen: Eine schlafende Frauensperson. Das Gewand ist vortrefflich, die sweiten Umrisse des Körpers zeichnen sich sehr deutlich dadurch hin, und der Wurf desselben, die Ordnung und Behandlung der Falten machen es der Aufmerksamkeit des Liebhabers besonders werth. Die Stellung ist sehr reitzend.

Winkel-

Nymphe oder eine Venus vorstellen könne. Lens sur le Costume des peuples de l' antiquité, edit. de Dresde. 1785. S. 27. will von der gewöhnlichen Erklärungsart nicht abgehen. 1) Weil die Schlange in ihren Windungen zu irregulär sey, um ein Armband vorzustellen. 2) Weil das Gewand, welches zwar für jede andere Königin als Cleopatra nicht anständig genung seyn möchte, dennoch für eine Nymphe zu viel die Majestät bezeichnendes habe. Den letzten Grund will ich auf seinen Werth und Unwerth beruhen lassen, nur in Ansehung des ersten merke ich an, daß er auf eine falsche Behauptung gebauet sey. Der Kopf der Schlange richtet sich in die Höhe, der Leib bildet zwei egale Windungen wie Cirkel um den Arm herum, und der Schwanz fällt unten in einer etwas sich schlängelnden Richtung herab. Eben so sind die Ringe gestaltet, die ich gesehen habe. Fea ital. Uebers. der Winkelm. G. d. K. T. II. S. 330. n. B. und C. führt noch mehrere Widerlegungsgründe an, aus denen ich den durchschlagendsten heraushebe. Der Leib der Schlange im Armbande ist platt: Sollte er einer würklichen Schlange gehören; so müßte er rund seyn.

Winkelmann [29]) wirft dem Kopfe vor: er sey verzeichnet. Der Fehler liegt an der Nase und dem Munde, welche ergänzt sind.

Sie liegt jetzt auf einem Sarcophage mit einem mittelmäßigen Basrelief, den Streit der Titanen mit den Göttern vorstellend.

Sturz einer Säule von vielfärbigem Porphyr.

Sie ist merkwürdig wegen der Seltenheit der Materie, und wegen ihrer ehemaligen Bestimmung. Sie diente lange zum Pfeiler, eine Fähre, die über die Tiber führt, daran zu binden, bis ein Zufall auf die Entdeckung ihres Werths führte.

Eine Diane, im Laufe vorgestellt. Eine gewöhnliche Idee, die aber hier vorzüglich gut ausgeführt ist.

Aesculap und Hygea. Gruppe. Der Gedanke besser als die Ausführung. Der Kopf der Hygea aufgesetzt.

Mehrere schöne Gefäße. [30])

Rotunde

29) S. 782. G. d. K.

30) Uebrige Kunstwerke in diesem Zimmer.

Ein Krieger als Gladiator restaurirt. Beide Arme neu. Er setzt den Fuß auf einen Helm.

Fragment einer Aegyptischen Gottheit, aus schwarzem Granit.

Anubis Aegyptisches Idol mit einem Hundskopfe, von schwarzem Basalt.

Ein sogenannter Discobolus Mythras. [a])

Eine

a) S. die Villa Negroni.

Eine sitzende Juno, die einen Knaben säugt. Der Kopf ist nicht ganz schlecht, aber das Uebrige sehr mittelmäßig. Ehemals im Pallast Quirinale. Winkelmann G. d. K. Wiener Edit. S. 274. glaubte, der Knabe stelle einen Hercules vor. Visconti in der Beschreibung des Musei Clementini hält den Knaben für einen Mars. T. I. tav. 4. S. 4. 5. Könnte die Gruppe wohl eine Venus Genitrix vorstellen, in dem Verstande wie sie, zu Ehren der Kaiserinnen als Kindbetterinnen, mit dem neugebohrnen Kinde vorgestellt wird? S. Hr. Hofrath Heyne Antiquar. Aufs. I. Stück. nr. 2. S. 160.

Julia Mammäa, Mutter des Kaisers Alexander Severus. Büste.

Maximiana Fausta, Gemahlin Constantins. Büste.

Saloninus, Valerianus. Büsten.

Ein unbekannter Kopf.

Julia, Tochter des Titus, August mit Aehren bekränzt, Cäsar, Marcus Agrippa, Clodius Albinus, Marcia Otacilia Severa, Kaisers Philipp Severus Gemahlin, Pertinax, Crispina, zwei unbekannte Köpfe, lauter Büsten, für deren Benennung ich inzwischen nicht Gewähr leiste.

Noch, Cicero, Mamea, Titus, Heliogabalus, Domitia, Septimius Severus, unbekannter Kopf.

Ein Aegyptisches Idol, Victoria, noch eine Aegyptische Gottheit von schwarzem Basalt.

Kopf des Scipio Africanus. Die Arbeit ist schön. Der Ausdruck gemein. Er steht auf einem Leuchter.

Agrippina, Mutter des Nero als Ceres. Statue.

Ein Basrelief, auf dem ein zweirudriges Schiff vorgestellt ist.

Ein

Ein Hirt mit einem Schaafe.

Eine antike Copie im Kleinen des obenangeführten Kriegers mit der Chlamys.

Die Statue eines jungen Römers in der Toga. Ohne Beweis Nero genannt.

Julius Cäsar, Büste, ganz verstümmelt.

Antinous, Büste, die ehemals Theil einer ganzen Statue ausgemacht zu haben scheint.

Eine Vase auf einem Cippus, an dem mehrere Handlungen sowohl aus der griechischen Mythologie, als der römischen Geschichte vorgestellet sind. Für die Kunst unbedeutend.

Kopf eines griechischen Helden.

Kopf der Sabina, Gemahlin des Hadrian.

Unbekannter Kopf.

Eine Urne aus Alabaster.

Kopf mit einem Helm, worauf die Spitze befindlich ist, an der man einen Flamen wieder erkennen will.

Mehrere unbekannte Köpfe. Kopf eines Silen.

Eine kleine antike Copie der liegenden Nymphe, die unter dem Nahmen der Cleopatra bekannt ist.

Fragment der Statue einer Meergöttin. Wahrscheinlich stand sie auf einer Fontaine. Gut.

Caracalla. Büste.

Pertinax, zwei unbekannte weibliche Köpfe.

Fragment einer sitzenden Frau mit guter Drapperie.

Eine weibliche bekleidete Figur beim Grabe des Nero gefunden, mit einem künstlichen Kopfputz.

Eine sitzende Nymphe.

Ein liegender Bacchus.

Ein kleiner stehender Bacchus.

Eine Venus.

Eine Juno.

Frag-

Fragment eines Apollo.

Eine Juno mit einem modernen Kopfe.

Eine Meergöttin, vielmehr eine Venus. Der Haarauffatz und das Individuelle der Gesichtsbildung lassen auf ein Portrait schließen.

Eine Consularstatue, die man Seneca nennt. Der Kopf modern.

Ein Faun in der gewöhnlichen Stellung mit der Hand in der Seite.

Einige unbekannte Köpfe.

Ulysses, Plotina des Trajans Gemahlin, Claudius, Mammäa, Büsten.

Ein altes Weib, aus dem Pallast Colonna hieher geschenkt. Wahrscheinlich aus der Schule des Michael Angelo.

Commodus, aus dem Pallast Doria.

Ein unbekannter Kopf.

Messalina, noch ein unbekannter Kopf.

Ein Apollino aus Bronze.

Hadrian, Tiber, Büsten.

Eine weibliche Figur mit einem Schleier. Auf dem Haupte sieht man Schlangenköpfe, welche ein bloßer Zierrath zu seyn scheinen. Inzwischen hat man ihr daher den Nahmen Isis beigelegt.

Ein Canopus aus Alabaster.

Ein Apollo mit der Leier, sitzend. Der Kopf scheint ein Portrait zu seyn. Ob aber des Nero? wie behauptet wird, ist wenigstens zweifelhaft.

Tribonianus Gallus, aus Bronze. Selten, aber schlecht.

Schauspieler mit der Maske. Nur der Rumpf ist alt.

Ein Badesclave.

Junius Brutus. Ein Kopf voller Ausdruck, der aber den Nahmen ohne allen Beweis führet.

Perti-

* * *

Rotunde.

Dieser Saal hat eine Kuppel mit Fenstern, durch die das Licht von allen Seiten auf die Statuen fällt. Die Bauart ist, wie mich dünkt, zu einer richtigen Beleuchtung von Statuen, auf die das Licht nur von einer Seite, und noch dazu nicht aus einer so übermäßigen Höhe fallen darf, wenig zweckmäßig. Uebrigens ist die Höhe des Zimmers der Größe der colossalischen Figuren angemessen.

† Zwei Termen mit weiblichen Köpfen. Colossal. Sie haben unter einander so viel Aehnlichkeit, daß man annehmen dürfte, sie wären nach einer Idee gearbeitet, oder zu Gefährten ursprünglich bestimmt gewesen. Nur in dem Grade der Güte gehen sie von einander ab, und in dem Kranze von Weinlaub und Trauben, den der beste unter diesen beiden Köpfen allein zum Haarschmuck trägt.

Zwei weibliche Termen mit colossalischen Köpfen, bekannt unter dem Nahmen der Tragödie und der Comödie.

Die Kenner sind sich über die Bedeutung dieser Köpfe nicht einig. Einige finden in ihnen idealisirte Portraits

Pertinax. Ein ausdrucksvoller Kopf.

Faustina als Venus Victrix; mittelmäßig.

Ein liegender Knabe mit einer Gans. Die Hände sollen alt seyn.[30b])

Eine Roma.

Ein Knabe der Flaschen in der Hand trägt.

Eine Ariadne.

Eine unbekannte Statue, der man Scepter und Schild in die Hand gegeben hat.

Zwei Säulen von Verde antico.

Ein Tisch von eben diesem Marmor.

[30b]) S. Fea's Uebers. d. G. d. K. T. I. S. 382. n. A.

Portraits einer Person aus der Familie des Hadrians — denn in dessen Villa zu Tivoli sind sie gefunden, — andere nennen den Kopf mit dem Kranze die Muse der Tragödie, den Kopf ohne Kranz aber die Muse der Comödie.

Sey was es sey, der Kopf mit Weinlaub bekränzt, gehört unter die schönsten, die sich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben, sowohl in Rücksicht auf Schönheit der Formen, als Wahrheit des Charakters, und Zartheit der Ausführung. Der bewundernswürdigste Fleiß zeigt sich in den Beiwerken, ohne daß das Ganze dadurch trocken geworden wäre. Der Lockenbau ist sonderbar, und läßt sich nicht gut entwickeln, wenn man nicht einen Aufsatz von fremden Haaren annimmt. Uebrigens hat sich dieser Kopf bis auf die Spitze der Nase, welche allein ergänzt ist, unversehrt erhalten. Die Augenbraunen sind genau angedeutet.

Der andere Kopf, wie bereits bemerket ist, hat minderen Werth, aber für sich betrachtet, allen Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit.

† **Neptun** oder **Ocean**, eine Terme, mit einem colossalischen Kopfe. Er trägt Hörner und einen Kranz von Weinreben und Trauben. Seine Haare heben sich bei der Wurzel etwas in die Höhe, und die Spitzen sinken herab. Floßfedern bilden seine Augenbraunen, und gehen um die Backen herum. Im Barte sieht man kleine Fische.

Der Ausdruck von Adel und Größe leidet wohl nicht, diesen Kopf auf einen Triton oder einen andern Meergott einer geringeren Classe zu deuten. Wenigstens haben die ähnlichen Vorstellungen in der Villa

Albani

Albani, die Winkelmann [31]) mit diesem Nahmen belegt, einen viel gemeineren Charakter.

† Melpomene aus dem Hofe des Pallasts der Cancellaria hieher gebracht. Eine edle majestätische Figur von colossalischer Höhe und großem Charakter. Die Hände sind neu. Ihr schönes Gewand besteht aus einem Rocke mit langen Ermeln, der von einem sehr breiten Gürtel unter der Brust umschürzt ist. Ein Mantel hängt auf der Schulter.

Colossalischer Kopf eines Jupiter aus weißem Marmor. Sehr gut.

Ein colossalischer Kopf aus schwarzem Basalt aus Villa Mattei hieher gebracht und

† Ein anderer aus weißem Marmor, welche beide einen Jupiter Serapis vorstellen. Der letzte trägt eine Hauptbinde, an der man Löcher bemerkt, in denen ehemals Radii oder Strahlen aus Bronze eingefugt gewesen sind. Jupiter Serapis.

Ich nehme diese beiden Köpfe zusammen, weil sie beide in einer Vorstellungsart zusammen kommen; obgleich der letzte den ersten an Schönheit weit übertrifft, und vorzüglich in Ansehung der schönen Arbeit unter die besten des Alterthums gerechnet werden kann.

Ein Jupiter Serapis unterscheidet sich von einem andern Jupiter durch den Scheffel (modius) auf dem Haupte, und durch einen strengen ernsten Blick. Wahrscheinlich liegt bei dieser Vorstellungsart eine Aegyptische Idee zum Grunde, die die Griechen verfei- Bedeutung und Charakter eines Jupiter Serapis.

31) S. 294. G. d. K.

feinert haben. Vielleicht Beschützer des Getraides, das durch Kräfte aus dem Schooße der Erde, und durch den Einfluß des Himmels Wachsthum und Gedeihen erhält. Winkelmann [32]) nimmt ihn mit dem Pluto für eine und eben dieselbe Gottheit an.

Eine sitzende Figur colossalisch. Man gibt ihr den Nahmen Nerva. Ich glaube ohne Grund. Sie ist vom Cavaceppi ergänzt, und, wie man sagt, in der Mitte aus Bruchstücken zweier verschiedenen Statuen zusammengesetzt. Beide Arme und die Drapperie, die darüber geworfen ist, sind unstreitig neu.

Ich habe große Zweifel gegen das Alter des ganzen Werks. Der Kopf sieht dem Dante ähnlich. Stellung und Form des Körpers haben viel vom Stil des M. Angelo.

Juno. † Juno colossalische Statue aus dem Pallaste Barberini, und die schönste, die wir von dieser Göttin haben. [33])

Charakter der Juno. Der allgemeine Charakter einer Juno ist Hoheit und Würde ohne Lieblichkeit. Sie prägt Ehrfurcht ein, aber sie zieht nicht an. Ihre Züge setzen uns durch Regelmäßigkeit in Bewunderung, aber sie sind ohne gefälligen Reitz. Ihre Augen liegen mit der Stirn in gleicher Erhöhung und sind hoch gewölbt. Um den Mund herum herrscht etwas gebietrisches. Der völlige Busen zeigt das reifere Alter an. Außerdem bezeichnet sie ein Diadem in Form eines länglich-

ten

32) G. d. K. S. 289.

33) Winkelmann S. 302. G. d. K.

ten Dreiecks, dessen kürzeste und zugerundete Spitze wie ein Gipfel in die Höhe gerichtet ist.

Unsere Statue wird stärker gefallen, je öfterer und länger man sie ansieht. Kopf und Gewand sind gleich schön. Beide Arme sind modern.

Diese Statue ward zu meiner Zeit an einigen Stellen ausgebessert. Ich hatte Gelegenheit, auf das Gerüste zu steigen, und bemerkte bei dieser Gelegenheit, daß Kopf und Hals schon in älteren Zeiten in den Rumpf eingefüget waren.

Claudius. Ein colossalischer Kopf, weich und fein gearbeitet. Die Nase hat sich erhalten; aber der Hinterkopf und ein Theil des Lorbeerkranzes sind neu.

Juno Lanuvina, von Lanuvium, welcher Ort ihr besonders heilig war. Sie ist mit einer Ziegenhaut umgeben, deren Kopf über den ihrigen in Form eines Helms gezogen ist. Die Ziegenfüße sind auf der Brust zusammengebunden. Arme und Beine sind neu. Man hat bei der Ergänzung und der Benennung eine Münze und ein Basrelief in der Villa Pamfili vor Augen gehabt. Die Schuhe hat der nunmehro verstorbene Aufseher des Musei, Abbate Visconti nach dem Bruchstücke eines Fußes von Porphyr, welchen er besaß, ergänzen lassen.

Im Ganzen ist diese Figur mehr der Seltenheit als der Schönheit wegen merkwürdig. Sie stand ehemals im Pallast Paganica.

† Faustina eine colossalische Büste. Es fehlt ihr zum Leben nur die Sprache.

† In dieser Rotunde wird man nunmehro einen Fußboden von Mosaik sehen, der zu Utricoli gefunden ist. In der Mitte desselben ein Medusenkopf,

und rund herum in verschiedenen Abtheilungen der Streit der Centauren und Lapithen, die Reisen des Ulysses, einige Nereiden und Tritonen. Ein schönes Werk! [34])

* * *

Vorplatz. **Auf dem Vorplatze der zur Treppe nach der Bibliothek und den Zimmern des Cardinals Zelada führt.**

† Zwei Aegyptische Idolen im griechischen Stile gearbeitet, aus rothem Granit. Sie sind von schönem Charakter, colossalisch, und dienen der Architrave über der Thür zu Caryatiden, wozu sie, der eckigten Säule an die sie gestellet sind, dem Korbe auf dem Haupte, und dem festen stemmigten Stande nach, auch von Anfang an bestimmt gewesen zu seyn scheinen. Sie standen ehemals zu Tivoli. Winkelmann, [35]) der überhaupt eine weitläuftige Beschreibung derselben gibt, findet in dem Gesichte eine dem Antinous ähnliche Bildung.

Ein Priester welcher opfert. Der verschleierte Kopf scheint modern zu seyn. Man schätzt das

34) Noch stehen in diesen Zimmern:
Plotina. Büste.
Eine Terme, die man für eine Ariadne ausgibt.
Ein junger Mensch mit einer Bulle am Halse, Commodus genannt.

35) S. 92. G. d. K.

das Gewand. Diese Figur stand ehemals zu Venedig im Pallast Gustiniani. [36]) [37])

36) Hier stehen noch:

Eine Consularstatue.

Ein Lucius Verus.

Ein August mit der Toga.

Eine Muse.

Eine Priesterin, Figur mit dem Schleier, die man Juno nennt.

Ueber der Thür ist ein großes Basrelief befindlich: Kampf zweier Männer mit einem Löwen und einem Tiger.

37) In der Ital. Ubers. der Winkelm. G. d. K. von Fea, finde ich einige Nachrichten über diese Sammlung, von denen ich gestehe, daß ich nicht weiß, welche von den angezeigten Stücken sie betreffen; oder ob sie sich auf Stücke beziehen, die zu meiner Zeit noch nicht aufgestellet waren.

1) T. I. S. 319. n. A. erwähnt Fea einer Diana im langen Kleide aus Villa Pamfili.

2) T. II. S. 422. n. A. Einer Cybele aus den Gärten des Vaticans. Winkelmann nennt sie Nemesis.

3) T. II. S. 122. n. B. Eines Basreliefs. Ein kindlicher Faun, dessen Winkelmann als in der Villa Albani befindlich gedenkt, aus einer Schaale trinkend. Siehe Villa Albani.

4) Endlich T. I. S. 316. n. c. zweier Statuen der Venus in der Stellung der Cnidischen.

Theil des Vaticanischen Pallasts, in dem sich die Mahlereien befinden.

Mahlereien des Raphael.

Mahlereien des Raphael.

Die weitläuftigsten Compositionen, die mehresten wichtigen Werke Raphaels finden sich in diesem Pallaste.

Raphael und sein Stil.

Ich muß meine Leser mit den Vorzügen dieses großen Künstlers, mit seinem Geiste in seinen Werken bekannt zu machen suchen.

Leonardo da Vinci, Michael Angelo Buonarotti waren ihm vorausgegangen. Leonardo hatte seinen Figuren Ebenmaaß und Ausdruck zu geben gewußt: Michael Angelo hatte einen größern Stil eingeführt, und dem Fleiße des Künstlers die wahre Richtung gegeben: Es blieb unserm Raphael übrig, jene verschiedenen Vorzüge in einem erhöheten Grade in seiner Person zu vereinigen, und Schönheit der Formen, Weisheit der Erfindung neu hinzuzusetzen.

Rafaele Sanzio da Urbino, dessen ruhmvoller Nahme auch bei uns das Bürgerrecht erhalten hat, Raphael ward zu Urbino im Jahre 1583 an einem Charfreitage mit allen den Anlagen gebohren, die einen großen Künstler ausmachen können.

Er besaß nicht blos jenes wilde Feuer, jene Reißbarkeit zu ungebändigten Leidenschaften, die mit einer brennenden Einbildungskraft und fruchtbarem Witze verbunden, so oft mit Genie verwechselt werden, oft auch dafür gelten können, ohne den bildenden Künsten

wahren

wahren Vortheil zu bringen: Nein! Sein Herz scheint dauernder Wärme, ruhiger Fülle fähig gewesen zu seyn, und seine Einbildungskraft, die einmahl erwärmt ihre Bilder lange behielt, in dem richtigsten Verhältnisse mit Scharfsichtigkeit und gesunder Beurtheilung gestanden zu haben.

Dieses seltenen Verbandes von Genie und Geschmack ungeachtet würde Raphael, ohne jene Geschicklichkeit, die Bilder, die in seiner Seele aufstiegen, mit dem größten Theile der Wahrheit und Treue andern vor Augen zu stellen, womit sie vor den seinigen schwebten, doch nur ein sehr mittelmäßiger Mahler geblieben seyn. Jene Richtigkeit des Auges, jene geschmeidige Festigkeit der Hand, die in den bildenden Künsten den schwerern Theil, und die nothwendige Grundlage der künftigen Größe des Künstlers ausmachen; zur Hälfte von natürlicher Anlage, größestentheils aber von langjähriger Uebung abhangen; diesen mechanischen Vorzug verdankte Raphael dem sorgfältigen Unterrichte seines Vaters, und seines ersten Lehrmeisters Pietro Perugino. Dieser letzte hatte das Verdienst, die Natur getreu, einfach und mit genauer Beobachtung des Ebenmaaßes in einzelnen Theilen — denn im Ganzen sind seine Verhältnisse oft unrichtig, — nachzuahmen. Simplicität, Treue und Ebenmaaß sind Grundlagen der Schönheit. Sollten sie auch Anfangs sich mit trockener Härte zeigen; sie ist für den Lehrling besser als das Ausschweifen in ungewisse Formen der Schönheit, und ungetreuen Reitz!

Raphael hielt sich eine Zeitlang an die Manier seines Lehrers. Doch zeigt sich schon dazumahl der

Zusatz von Ausdruck, den er in seine Figuren legte; Zu jeder Zeit der unterscheidende Vorzug unsers Künstlers! Uebrigens entging er durch gar zu große Bestimmtheit, und durch den Fleiß, den er an Nebensachen verschwendete, weder der Trockenheit noch der Härte und der kleinen Manier seiner Schule.

Der Anblick der Werke des Leonardo da Vinci, des Michael Angelo, des Fra Bartholomeo und der Umgang mit einigen schönen Genies seiner Zeit, erhöheten seine Begriffe von der wahren Bestimmung seiner Kunst. Er lernte das Ueberflüssige von dem Nothwendigen absondern, sein Stil wurde größer. Die Fertigkeit seiner Hand machte es ihm leicht, nach demjenigen, was er in den Werken seiner Vorgänger als gut erkannte, die seinigen umzuschaffen.

Mit diesen Vorzügen ausgerüstet, bot sich ihm die glückliche Gelegenheit dar, die Säle des Vaticans mit seinen Arbeiten zu zieren. Nichts erhebt ein Genie, angefüllt mit großen Ideen, so sehr, als ein Feld sich zu zeigen, und die Gelegenheit, die Frucht seiner Meditationen in Anwendung zu bringen. Des Vertrauens seiner Zeitgenossen gewiß, streitet es dann nur mit sich selbst und mit der Vergänglichkeit eines gegenwärtigen Rufs.

Inzwischen die Ausbildung macht keinen Sprung. Leichtigkeit und Zuverläßigkeit, welche allein Grazie zeugen, lassen sich nur durch lange Uebung erhalten. Man sieht den ersten Werken Raphaels im Vatican die ängstliche Sorgsamkeit an, die über neu zu erlangende Vorzüge, alte mindere, aber bewährte, aufzuopfern fürchtet. So entstand seine zweite Manier

nier, die im Grunde nur eine Verbesserung der ersten ist.

Ausdruck bleibt auch hier der charakteristische Vorzug unsers Meisters. Die dichterische Erfindung zeigt schon die Kenntniß des Grundsatzes, daß alle Figuren in einem Gemählde einen ungetrennten Antheil an der Handlung nehmen müssen: daß sie für sich, nicht für den Zuschauer handeln.

Allein die mahlerische Anordnung ist zu symmetrisch. Die Zeichnung ist richtig, ist fein, aber zu hart, zu bestimmt, im kleinlichen Stile. Die Gewänder sind noch in zu viele Partien getheilt; die Ausführung ist noch zu trocken, der Fleiß zu sehr auf Nebensachen verschwendet. Ja! ein gewisser gothischer Schmuck, z. E. goldener Schein um die Köpfe der Heiligen, goldene Stickerei auf den Gewändern, ist noch nicht abgelegt.

Aber der Begriff von Vollkommenheit war zu sehr in Raphaels Seele gegründet, als daß er lange auf dieser Stufe hätte stehen bleiben sollen. Wir finden ihn beschäfftigt, ihr auf verschiedenen Wegen nachzustreben. Bald zieht das Colorit alle seine Aufmerksamkeit an sich, wie in dem Gemählde der Messe zu Bolsena: Bald strebt er dem Helldunkeln nach, wie in dem Gemählde der Befreiung des heiligen Petrus: Bald aber zwingt ihn überhäufte Arbeit, seinen Schülern die Ausführung seiner Ideen zu überlassen, und da er die Concurrenz des Michael Angelo in der Zeichnung fürchtet, so verwendet er seine verdoppelten Kräfte an diesen wichtigsten Theil seiner Kunst. Hier aber steht er in Gefahr, den Anschein

von Größe in den Werken seines Nebenbuhlers, das Riesenmäßige, das Uebertriebene, mit der einfachen Größe der Antiken zu vertauschen. So sieht man ihn in der Figur der Gerechtigkeit im Sale Constantins, so sieht man ihn in einigen Figuren im Gemählde des Incendio del Borgo. Aber bald entdeckt er den Abweg, er kehrt zu sich selbst zurück, und bereichert mit Schönheiten, die er selbst seinen Irrungen zu verdanken hat, zeigt er sich in aller seiner Größe in dem berühmten Gemählde der Transfiguration, und geht zu den Unsterblichen über.

Diese häufige Abwechselung, dieses unabläßige Streben nach Vollkommenheit, die er auf unzähligen Stufen zu erreichen suchte, macht die Bestimmung seiner Manier in der letzten Epoche seines Alters ziemlich ungewiß. Jedes Bild aus dieser Zeit hat seine eigene Manier, oder vielmehr, Raphael hat gar keine, er hat die Verfahrungs-Art der Natur. Sie stellt jeden Gegenstand so vor, wie es der Zweck seiner Bestimmung erfordert. Inzwischen lassen sich einige Grundsätze angeben, die Raphael mit Haltsamkeit befolgt zu haben scheint, einige Vorzüge, einige Fehler, an denen man ihn in den besten seiner Gemählde stets wieder erkennen wird.

Die poetische Erfindung und der Ausdruck sind die Hauptvorzüge Raphaels.

Ich habe schon oben gesagt, [37b]) was poetische Erfindung ist. Die Wahl der Gegenstände, die Raphael darzustellen hatte, hing selten von ihm ab.

Um

37b) Pallast Farnese.

Um so mehr ist die Art, wie er sie uns interessant zu machen gewußt hat, zu bewundern. Er wählte immer den Zeitpunkt einer Handlung heraus, in welchem sie der Zuschauer am liebsten zu sehen wünscht. Dann aber ließ er nicht mehr Personen auftreten, als zur Verständlichkeit des Sujets nöthig waren, und diese verband er durch den natürlichsten und ungetrenntesten Antheil an der Haupthandlung. Die Hauptfiguren ziehen allemahl zuerst unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Die mahlerische Erfindung oder eigentliche Anordnung war weniger das Verdienst Raphaels. Es zeigt sich keine Spur in seinen Werken von einer überlegten Zusammenstellung der Figuren, um dem Auge Gruppen von angenehmer Form, oder solche Gruppen darzubieten, die eines vortheilhaften Eindrucks von Licht und Schatten vorzüglich fähig wären.

Ausdruck, im weitläuftigen Verstande: Darstellung des Gedankens, den der Künstler in sein Bild zu legen gesucht hat; und im engeren: Darstellung der Fassung der Seele, der Gesinnung, womit jede einzelne Person handelt, ist derjenige Theil der Kunst, worin keiner der uns bekannten Künstler Raphaeln gleich kömmt. Ohne Anmaaßung sich dem Zuschauer verständlich zu machen, sagt jede Figur genau und deutlich das was sie für die Handlung und den Ort der Scene sagen soll. Nie überschreitet er die feine Gränzlinie zwischen dem zu Viel, und dem zu Wenig, und nie opfert er die Schönheit dem Ausdrucke ganz auf.

Nähere Bestimmung des Worts Ausdruck in der Mahlerei, in so fern man dadurch das Hauptverdienst unsers Künstlers bezeichnet.

Man

In wie fern man der Zeichnung die Beiwörter, schön, bestimmt, richtig, fein, beilegt, und welche derselben von Raphaels Zeichnung gelten können.

Man sagt oft von der Zeichnung des Künstlers, sie sey schön: man sagt aber auch von ihr, sie sey bestimmt, richtig, fein, zierlich, im großen Stile. Diese Beiwörter, die oft mit einander verwechselt werden, haben jedoch jedes für sich, eine von einander sehr abweichende Bedeutung.

Schönheit der Zeichnung geht eigentlich auf die Wahl der Formen. Raphael hat nie das Sublime der Antiken noch das Gefällige des Correggio erreicht. Er wählte seine Weiber aus der Natur, und er brachte, wie es scheint, keine große Abwechselung in diese Wahl. Sie haben beinahe alle den Charakter eines sanften Ernstes, aber selten setzen sie uns durch die majestätische Uebereinstimmung ihrer Züge in Bewunderung, oder ziehen uns durch holdselige Lieblichkeit an. Seine Kinder sind von gemeiner Natur, seine Jünglinge schön, aber ohne die Erhabenheit der Formen, unter denen wir, berechtigt durch die Statuen des Alterthums, uns eine Heldenseele denken. Das reifere Alter des Mannes, und Greise gelangen ihm in der Darstellung am besten.

Mit welcher Vorsicht Raphael Bildnisse lebender Personen in seinen historischen Gemählden anbrachte:

Raphael brachte oft Abbildungen lebender Personen in seinen Gemählden an. Aber sie blieben keine kalte Portraits; nein! er bildete sie nach seinen Begriffen von Schönheit um, und wußte sie durch den passendsten Ausdruck mit der Handlung zu verbinden: Bei dieser Vorsicht ein vortreffliches Mittel, Leben und Wahrheit über ein Gemählde zu verbreiten! Ja! oft erkennt man auf ihnen sogar Bildsäulen der Alten wieder, und hauptsächlich Figuren, die von antiken Basreliefs genommen sind.

Raphael,

Raphael, ein anderer Deucalion, hatte das Vorrecht, Steine zu beleben. Er hatte lange die Natur studirt, und er verließ sie nicht, als er die Antike zu Rathe zog. Die erste lieferte ihm Erfahrungen, die ihm das Ideal der letzteren bis zum Gefühl der Wahrheit und des Lebens nahe bringen konnten. Seine Einbildungskraft zeigte ihm den leblosen Marmor mit alle den Veränderungen, die die Seele, die er ihm einbließ, oder besser, die Fassung in die er ihn versetzte, auf einen organisirten Körper mit ähnlichen Formen hätte hervorbringen können. Wenn er folglich dem Scheine nach copirte, so erhob er sich im Grunde nur von der Natur zum Ideal. Er verbesserte sie durch einander, und sein Scharfsinn zeigte ihm genau den Punkt, wo beide zusammentrafen. Vielleicht ist hierin die Ursach zu suchen, warum wir in den Gemählden Raphaels selten die schönsten der antiken Statuen nachgeahmt finden: Warum er beinahe nie über das Gute hinaus ging. Er verzweifelte daran, in der Natur seines Landes etwas zu finden, das ihm den Begriff der höchsten Schönheit bis zur belebenden Nachahmung hätte nahe bringen können; und um ihr nicht Wahrheit und Ausdruck aufzuopfern, enthielt er sich lieber derselben ganz.

und wie er die Antiken nutzte.

Möchten doch junge Künstler unserer Zeiten diese Grundsätze des größten ihrer Vorgänger beherzigen! Sie, die sich oft verführen lassen, durch einen colorirten Apollo oder Antinous ohne passenden Ausdruck eine unerträgliche Kälte in ihre Gemählde zu bringen; ohne den Abfall zu ersetzen, den jede Nachbildung selbst an Schönheit der äußeren Form leidet! Wahrheit

heit ist das erste Gesetz der nachbildenden Künste, Schönheit das zweite, Ausdruck unzertrennlicher Zweck von beiden.

Bestimmtheit und Richtigkeit der Zeichnung.

Bestimmt, sein, — denn dies ist nur ein höherer Grad des Bestimmten, — pflegt man eine Zeichnung in Rücksicht auf Wahrheit der Umrisse einzelner Theile zu nennen: Richtig, in Rücksicht auf das genaue Verhältniß der Theile unter einander. Beide Vorzüge der Bestimmtheit und der Richtigkeit besaß Raphael, so weit der Liebhaber sieht, [38]) in einem hohen Grade.

Er hatte die Verhältnisse des menschlichen Körpers nach den antiken Basreliefs studirt. Von diesen hatte er auch die gute Art, die Glieder in einander zu fügen, und den guten Geschmack, seine Gewänder zu werfen, gelernt.

Raphaels Gewänder. Was zu einem gut geworfenen Gewande und zu einem wohlgeordneten Faltenschlage erfordert wird.

Diese Gewänder sind vortrefflich, und wahrscheinlich die schönsten, die seit Wiederherstellung der Künste gemahlt sind. Die fliegenden sind vorzüglich zu bemerken. Das Hauptverdienst eines gut geworfenen Gewandes beruht darin, daß das Nackte bedeckt, aber dem Auge nicht entzogen werde; daß man große Partien von Flächen und Erhöhungen bilde, aber

38) Kenner werfen ihm vor, daß die Muskeln nicht allemahl die Form und Lage haben, die das Geschlecht, das Alter, und die Arbeit, wozu sie gebraucht werden, erfordern. Daß seine Hände nicht schön, und die Muskeln an den jugendlichen Körpern zu hart angedeutet sind, bemerken auch ungeübte Augen.

aber keine unförmliche Massen von Felsen und Thälern, die blos dazu bestimmt scheinen, das Licht aufzufangen; daß diese Partien natürlich in ihren Formen abwechseln; daß der Faltenschlag nie willkührlich sey, nie ohne hinreichenden Grund; und bei dem Allem die Ausführung nichts Gradlinigtes, Steifes, oder gar künstlich Zusammengelegtes zeige.

Zierlichkeit der Zeichnung.

Das Zierliche einer Zeichnung läßt sich nicht gut beschreiben, aber ein jeder fühlt, was man damit sagen will. Raphael ist darin den Antiken nachgekommen, erreicht hat er sie nicht.

Raphaels Colorit.

Die lange Gewohnheit al fresco zu mahlen, hat Raphaels Oehlmahlerei verdorben. Die meisten seiner Gemählde sind nach seinen Zeichnungen von seinen Schülern ausgeführt, und von ihm retouchirt. Aber dieser letzte Auftrag ist in der Folge der Zeit ausgewittert. Man kann daher über seine Stärke im Colorit nicht mit Gewißheit urtheilen. Einige seiner Gemählde zeigen Strahlen dieses Theils der Kunst. Aber im Ganzen hat er seine Farben nicht hinreichend mit Mitteltinten gebrochen; sein Licht fällt ins Rothe, und seine Schatten fallen zu sehr ins Schwarze.

Beleuchtung, Helldunkles in Raphaels Gemählden.

Raphael hat bei der Beleuchtung seiner Figuren mehr auf Ründung jeder Figur im Einzelnen, als auf die Würkung des Lichts und Schattens im Ganzen gesehen. Er ging dabei sehr einfach zu Werke, legte auf die höchsten Partien weiß auf, und brach dasselbe mit schwarz bis in den Schlagschatten: Von Reflexen wußte er nichts. Wenn er mehrere Figuren zusammen stellte, so kamen die hellesten vorn hin, und die dunkelsten hinten, und auf solche Art

schwächte

schwächte er die Lichter ab. Von den Repoussoirs, oder den dunkeln Figuren auf dem Vorgrunde, die das hintere Licht heraus heben, zeigt sich keine Idee in seinen Werken; so wenig, als von dem ausgesparten Fall des Lichts und Schattens, (dem sogenannten accidens) jener weisen Austheilung des Hellen und Dunkeln, wodurch gewisse Theile mehr als andere, gleichsam von Ohngefähr hervorstechend oder zurückweichend sich zeigen: es sey daß der Künstler überhaupt für das Auge des Zuschauers hier und da eine kleine Ruhe nöthig hält, oder daß er dasselbe auf gewisse vorzügliche Partien besonders aufmerksam machen möchte.

Beiläufige Erklärung des Ausdrucks, accidens de lumiere.

Darin liegt eine der Haupturſachen, warum seine Gemählde so wenig auf den ersten Blick anziehen.

Er scheint inzwischen nach kleinen Modellen von Wachs oder Thon gearbeitet zu haben, die er der Perspective und der Anordnung wegen zusammenstellte. Wenn diese von Ohngefähr eine glückliche Abwechselung von Licht und Schatten hervorbrachten, so trug er sie getreu in seine Gemählde über. Aber im Ganzen trifft man diesen Vorzug zu selten in seinen Gemählden an, um ihm ein entschiedenes Verdienst daraus zu machen.

Raphael war nicht blos ein großer Künstler, er war auch groß als Mensch. Aber dies gehört nicht in meinen Plan. Er genoß während seines Lebens der Vorzüge des Ruhms, den die Nachwelt als den des größten Mahlers neuerer Zeiten bestimmt hat. Er starb in der Blüthe seiner Kunst, und seines Alters.

Cosa bella mortal passa e non dura.

Rapha-

Raphaels Logen oder vielmehr Loggie di Rafaele.

Raphaels Logen.

Diese Loggie, die auf deutsch sehr uneigentlich durch Logen übersetzt werden, sind weiter nichts, als ein offener Corridor, eine Gallerie mit Arcaden nach dem innern Hofe zu.[39]) Sie sind sehr häufig in Italien, und dienen zur Communication der verschiedenen Zimmer und Etagen eines Gebäudes.

Diejenige Gallerie nun, die zu den Stanze di Rafaele, zu den Zimmern führet, in denen die Hauptwerke Raphaels im Vaticanischen Pallaste befindlich sind, ist von eben diesem Meister und seinen Schülern mit Mahlereien und andern Verzierungen bekleidet, die für den Ort viel zu gut und nicht passend sind: Zu gut, weil sie bei offenen Arcaden dem Ungemach des Wetters zu sehr ausgesetzt sind; nicht passend, aus Gründen, die ich gleich weiter ausführen werde.

Die Bekleidung besteht aus Arabesken, oder Groteſken, untermischt mit gemahlten Figuren, Basreliefs aus Stuckaturarbeit, und Gemählden am Plafond, deren Sujets heilige Geschichten vorstellen, und deren Folge die Bibel Raphaels genannt wird.

Ueber Arabesken.

Arabesken scheinen für einen so großen Ort als diesen keine schickliche Mahlerei zu seyn. So viel Achtung

39) Richardson (Description des fameux tableaux, T. III. p. 324.) verwechselt sie mit denen Stanze oder Sales de Raphael.

Achtung auch Raphaels Geschmack an dieser Art von Verzierung verdient; ich kann doch nicht umhin, mich auf die Seite des Vitruvius zu stellen, und so wie dieser über den herrschenden Geschmack seiner Zeiten an diesen seltsamen Vorstellungen seine Unzufriedenheit bezeugte, über ein ähnliches Verderbniß zu der meinigen, Klage zu erheben.

L. VII. c. 5.

Wie einförmig ist nicht ungeachtet aller Abwechselung, die man in die Formen zu bringen sucht, diese Art, die Wände zu bedecken? Was sagt sie unserm Geiste? Ich billige, daß man Landhäuser, Cabinets, Boudoirs damit ausziere; sie schicken sich hieher ihrer leichten Zierlichkeit wegen; aber wenn man die Wände, die Plafonds großer Palläste, den einzigen Ort, wo der Künstler noch ein Feld zu Ausführung großer Compositionen findet, an Handwerker, an Decorationsmahler verschwendet, das geht mir nahe. 40)

Freilich sind Arabesken, wie sie Raphael mahlte, nur in Vergleichung mit seinen übrigen Werken Arbeiten des Handwerkers. Ob er gleich die Veranlassung zu dieser Art von Zierrathen in den Bädern des Titus fand, so bereicherte er sie doch mit so vielen neuen Geschöpfen seiner Einbildungskraft, daß schon diese allein ihm den Nahmen eines Genies sichern könnten. Sein Schüler Giovanni Nanni da Udine führte seine Ideen aus, und er war glücklich genung, in ihm zu gleicher

40) In unsern nördlichen Gegenden findet dieses eine Ausnahme. Hier sind sie Nothbehelf. Denn wenn hier auch zuweilen ein Reicher im Stande ist, das Talent zu lohnen, so ist das Talent selten, das den Lohn verdient.

gleicher Zeit die Leichtigkeit der Hand, und die fleißige Besorgung zu finden, die Werken dieser Art den größten Reiz geben.

Die Erfindung dieser Mahlerei hat ihre eigenen Grundsätze. Die Schönheit der Formen, sowohl in den einzelnen Zierrathen, als in den Gruppen, die sie bilden; Simplicität, Symmetrie bei Mannichfaltigkeit und anscheinender Unordnung; sehr abwechselnde und doch nicht kreischende Farben, scheinen Haupterforderniße dabei zu seyn. Im Grunde hängen Compositionen dieser Art blos von der willkührlichen Schöpfung des Künstlers ab; inzwischen verlangt der Zuschauer dennoch eine gewiße Art von Wahrscheinlichkeit, deren Vernachläßigung seine Augen beleidiget. Wir bemerken dies, wenn der Künstler Wesen, die wir uns als schwerfällig denken, auf solche setzt, die ihrer schwankenden Eigenschaft nach jenen nicht zum Halt dienen könnten; z. E. Gebäude auf Blumenranken. So glaube ich auch, daß man sich hüten muß, das Wahre mit dem blos Conventionellen in eine ungeschickte Verbindung zu setzen. Säulen in einem Zimmer, dessen Wände mit Laubwerk bedeckt sind, oder ein Plafond, das eine historische Handlung durch Personen in Lebensgröße vorstellet, über Wänden, an denen sich Arabesken hinauf schlängeln, bringen allemahl einen beleidigenden Uebelstand hervor.

Unsere neueren Handwerker haben das Laubwerk, die eigentlichen Zierrathen der Raphaelischen Arabesken schon lange als eine Schule genutzt, als einen Vorrath, aus dem sie die Verzierungen ihrer Meublen entlehnt haben: In den Figuren, die hin und wieder

angebracht sind, findet der Künstler Stoff, seine Ideen zu bereichern, und seinen Geschmack durch Betrachtung der reitzenden Formen zu verfeinern. Selbst als poetische Erfindung kann manches Sujet, das in diese Arabesken eingewebt ist, seiner Aufmerksamkeit werth werden. Wie schön sind zum Beispiel die drei Parzen gedacht! Die jüngste sitzt auf einem Blumentopfe, und dreht den Rocken, von dem die mittlere Schwester, die auf einem Korbe mit Früchten ruht, den Faden des Lebens abspinnt, bis endlich die älteste, die aus einem Portale heraustritt, welches den Sitzen der übrigen zur Stütze dient, sich bereit macht, ihn abzuschneiden.

Hin und wieder sind, wie ich bereits angemerkt habe, Cameen und Basreliefs angebracht; im Ganzen wohl nicht mit gehöriger Sparsamkeit und schicklicher Verbindung, aber im Detail für den Liebhaber um so interessanter, da ein Theil würklich antik aus alten Gebäuden ausgehoben und hieher versetzt, ein anderer im Geist der Alten von Raphael erfunden ist. Eine reiche Erndte schöner Ideen für den Künstler!

Gemählde am Plafond, Raphaels Bibel.

Raphaels Bibel.

Eine Nomenclatur dieser Gemählde scheint mir überflüßig, denn da sie die bekanntesten Sujets aus der heiligen Geschichte enthalten, so erklärt sie der bloße Anblick. Auch werde ich mich nicht auf eine detaillirte Beschreibung und Beurtheilung einlassen, sondern nur hie und da einige Bemerkungen über das Ganze und über einzelne Vorstellungen herausheben.

Ist ein Plafond überhaupt ein schicklicher Ort zur Aufbewahrung solcher Gemählde, welche die Aufmerksamkeit lange fesseln, und durch das Interesse, das sie erwecken, die Augen anheften? Ich glaube nicht.

Plafonds scheinen kein schicklicher Ort zu seyn, um daran interessante Gemählde anzubringen.

Zuerst ist die Stellung, die man annehmen muß, um eine Sache zu betrachten, die über unserer Scheitel schwebt, an sich schon zwangvoll, und auf die Länge quälend. Ein Gemählde am Plafond muß den Blick füllen, wenn man ihn hinaufschlägt, aber man muß ihn auch wieder abziehen können, ohne zu bedauren, daß man ihn nicht länger dort ruhen lassen kann.

Eine andere Unbequemlichkeit ist die Schwierigkeit bei der Wahl des Gesichtspunktes, aus dem der Zuschauer ein Gemählde an der Decke wahrscheinlich finden soll. Einige Künstler stellen ihre Figuren so, wie sie der unten stehende Zuschauer sehen würde, wenn sie in offener Luft über ihm schwebten. Man sieht sie alsdann in der Verkürzung. Andere hingegen mahlen das Gemählde, als wenn es eigentlich bestimmt gewesen wäre, dem Zuschauer gegen über aufgestellet zu werden, und als hätte man es entweder als Tafel oder als Decke an den Boden angeheftet. So mahlte Raphael seinen Plafond, so hat Mengs einige der seinigen verfertiget.

Soll man die Figuren in horizontaler oder verticaler

Die Meinungen sind getheilet über den Vorzug, den jede dieser Vorstellungsarten verdient. Die Anhänger der letzten sagen: Die Verpflichtung, nur solche Sujets an die Decke zu mahlen, die würklich in offener Luft vorgehen können, beschränke zu sehr

Richtung in einem Plafond Gemählde stellen? Der Autor entscheidet für die verticale.

das Genie des Künstlers, welches bei unserer neueren Methode, die Wände mit Tapeten zu behängen, beinahe kein ander Feld als Decken zu weitläuftigen Compositionen übrig sehe: Eine Menge der interessantesten Handlungen, die auf der Erde vorgegangen wären, würden dadurch von der Darstellung ausgeschlossen: Um verkürzten Figuren Wahrheit zu geben, dürfe man sie nur von einer Stelle ab betrachten, und von dieser Stelle ab werde zwar eine einzelne Figur, nie aber eine weitläuftige Composition den wahren Gesichtspunkt erhalten: Es sey also unmöglich, eine gänzliche Illusion hervorzubringen: Könnte dieses aber auch der Fall seyn, so würde doch die Voraussetzung, daß man einen offenen Himmel sehe, sich sehr schlecht in ein vermauertes Zimmer passen: Jene andere, daß man bemahlte oder gewürkte Decken an den Boden anschlage, habe wenigstens das Verdienst einer größeren Offenherzigkeit für sich, und einer geringern Anmaaßung auf Betrug.

Diese Gründe haben allerdings viel Anscheinendes, inzwischen zieht mich meine Empfindung doch immer zu denjenigen Deckenstücken hin, die Figuren in Verkürzung darstellen, und es fehlt mir auch nicht an Gründen, meinen Geschmack zu rechtfertigen.

Freilich kann nur aus einem einzigen Standpunkte, nämlich der Mitte des Zimmers, die wahre Würkung einer weitläuftigen Composition dieser Art beurtheilt werden, und selbst von dort ab erhalten die entfernten Figuren ihren wahren Augenpunkt nicht: Allein diesem Hinderniße läßt sich leicht dadurch begegnen, daß man die Decke in mehrere Felder theile,

die

die alsdann, jedes für sich, ihren eigenen Augenpunkt erhalten.

Wenn auch das Genie des Künstlers durch die Nothwendigkeit solche Sûjets zu wählen, die in freier Luft vorgehen, beschränkt werden sollte, so würde er eben dadurch vor der Versuchung bewahrt, sehr interessante Sûjets an einen Ort zu bringen, wo ich so viele Mühe habe, sein Werk zu betrachten. Allerdings paßt sich für den Boden eines vermauerten Zimmers ein aufgehangener Teppich besser als ein offener Himmel; aber dieser Teppich sey nur nicht von dem Werthe, daß ich sagen muß: Schade, daß er dort hängt!

Dagegen kömmt vielmehr in Betracht, daß Figuren, die ursprünglich gemahlet sind, um auf einer Horizontalfläche gesehen zu werden, wenn sie nachher in verticaler Richtung angeheftet werden, die unnatürlichste Würkung hervorbringen. Sie schweben nicht, sie scheinen zu fallen. Ja! da das Auge nach den bekanntesten Regeln der Optik die Figuren, die es in der Entfernung über sich siehet, verkürzt, so darf sie der Mahler, wenn er ihnen nicht ein schwerfälliges Ansehen geben will, nicht in ihrer natürlichen Lage lassen: Er muß von den innerlichen Verhältnissen des darzustellenden Körpers abweichen, um sich nach den Verhältnissen, worin das Auge außer ihm siehet, zu richten.

Ich wiederhole also meine Meinung über die Bekleidung der Plafonds dahin, daß mir ein Plafond überall kein schicklicher Ort für ein Gemählde scheinet,

das eine interessante Handlung darstellt. Geschmackvolle Zierrathen aus Stuck, oder Grau in Grau gemahlt, die das Auge anziehen, ohne es zu fesseln, scheinen mir hier an ihrer wahren Stelle zu stehen. Will man aber durchaus historische Figuren an Deckenstücken sehen, so wünsche ich, daß man sie schwebend vorstellen möge.

Die Bibel Raphaels enthält Gemählde, die eigentlich von dem stehenden Zuschauer in horizontaler Richtung gesehen werden sollen. Die Figuren haben ohngefähr eine Höhe von zwei Fuß, welche der Entfernung, worin sie das Auge sieht, nicht angemessen ist. Die Feinheit des Ausdrucks in den Minen, Raphaels Hauptvorzug, geht beinahe ganz verlohren.

Zu allen diesen Stücken hat Raphael Zeichnungen hergegeben, aber nur wenige hat er mit eigener Hand ausgeführet. Diejenigen Schüler, die am meisten Antheil daran hatten, sind Perino del Vaga, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, und Pellegrino da Modena. [41])

Den ersten Stücken, die die Schöpfungsgeschichte vorstellen, sieht man deutlich an, daß sich Raphael in die Ideen Michael Angelo's hinein gedacht hat; wenn man ihm darüber einen Vorwurf machen will, so verdient er ihn weniger in Rücksicht der Nachahmung, als vielmehr der Wahl des Vorbildes.

Der

41) Dieser letzte Künstler heißt eigentlich Pellegrinus Munari da Modena, unter welchem Nahmen man ihn in Fueßlis Künstlerlexicon suchen muß.

Der Schöpfer hat beständig den Ausdruck eines grämlichen Alten, und seine Stellung hat oft etwas convulsivisch Gedrehtes.

In dem Gemählde, welches das **Ordnen des Chaos** vorstellt, hat Raphael dem Schöpfer den Ausdruck eines rüstigen Alten gegeben, der mit gewaltsamer Anstrengung und ausgespreiteten Armen und Beinen die Elemente aus einander treibt. Wie sehr verliert diese Vorstellung, wenn man sie mit der Idee vergleicht, welche die Worte: „Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht!“ hervorbringen. Das Erhabene dieser Begebenheit beruht auf dem Gefühl des geringen Aufwandes von Kräften, wodurch eine so große Würkung hervorgebracht ist, und ich halte es für unmöglich, daß die Kunst dies jemahls durch sichtbare Darstellung errege.

Mit eben so wenigem Glücke hat uns Raphael die Begebenheit **der Schöpfung der Thiere** sinnlich machen wollen. Hier breitet der Schöpfer die Hände über eine Menge von Thieren verschiedener Gattung aus, und gleichet einem Hausvater, der seine Menagerie besieht. Um inzwischen die Idee des Werdens, des Entstehens einiger Maaßen zu versinnlichen, läßt er verschiedene Thiere zur Hälfte aus der Erde hervorragen, mit der völligen Ansicht, als wären sie halb vergraben.

Die Mahlerei hat keine zulängliche Mittel, Begebenheiten, die sich ohne unaufhaltsame Progression nicht denken lassen, dem Auge deutlich zu machen.

Aus der Geschichte der Schöpfung des Weibes hat Raphael nicht den glücklichsten Zeitpunkt herausgehoben. Er hat den Augenblick gewählt, in dem Adam sagt: Das ist Fleisch von meinem Fleische. Wer Miltons Darstellung von dem ersten Zusammentreffen des ersten Mannes, des ersten Weibes kennt, der wird sich eine interessantere Situation denken, die den Mahler hätte beschäfftigen können. Obgleich Richardson [42]) behauptet, daß die Figur der Eva von Raphael selbst gemahlt sey, und daß die Zierlichkeit ihrer Umrisse der Antike nichts nachgebe; so füllt sie doch keinesweges die Idee von Schönheit aus, die Miltons Beschreibung in unserer Seele zurückgelassen hat.

Um so zufriedener bin ich mit folgenden Compositionen:

† Die ersten Eltern nach dem Falle. Eva wird in ihrer Arbeit durch den Streit ihrer Kinder gestört, die sie zur Schiedsrichterin über einen Apfel zu machen scheinen, den der eine dem andern geraubt hat. Diese Idee zeigt hinreichend den Fall aus jenem goldnen Zeitalter an, in dem Unschuld und Ueberfluß kein streitiges Eigenthum und keine Schiedsrichter zuließ; das Unangenehme des Gedankens, daß nunmehro eigennützige Leidenschaften den Menschen beherrschen, wird zwar auf der einen Seite durch ihre Aeußerung in dem zarten Alter der Kindheit erhöhet; aber auch auf der andern Seite durch die

[42]) Traité de la peinture et de la sculpture ou Description des statues, tableaux et desseins en Italie T. III. p. 473. edit. d'Amsterdam 1728.

die Nachsicht, die wir gegen dieses Alter und seine noch unschädlichen Fehler haben, um so mehr gemildert, da sie zu den reitzendsten Stellungen und der angenehmsten Gruppe die Veranlassung gegeben haben.

† Noah mit seiner Familie verläßt die Arche. Abgerissen von allen Freunden ihrer Jugend, vielleicht die einzigen im eigentlichsten Verstande des Worts, stehen Noah und seine Frau in Kummer versunken, über den wüsten Anblick der Erde, an der ihr einsames Alter nur noch durch die Erinnerung hängt: Hingegen Hoffnung emporstrebender Jugend hebt den Busen seines Sohnes, der eine neue Schöpfung vor sich sieht, deren Herr er seyn wird; und das Weib dieses letzten — o Raphael! wie fein! wie zärtlich! das Weib schlingt ihren Arm um den Hals des geliebten Gatten, sieht nur auf ihn, und achtet's nicht: ob außer ihnen die Welt zu Trümmern wird.

In allen Gemählden erkennt man Raphaels Geist, seinen Ausdruck, seine Anordnung, seine Stellungen, seine Gewänder. Folgende aber haben mir die merkwürdigsten geschienen: Die Engel kommen zu Abraham, Loth wandert aus Sodom, Isaac erhält Befehl, nicht nach Aegypten zu gehen, Jacob trifft Rahel und Lea am Brunnen, Joseph erzählt seinen Brüdern den Traum, den er gehabt hat, Joseph erklärt dem Pharao einen Traum, Ein Bild das Poussin sehr geschätzt haben soll: die Findung Moses, die Anbetung des güldenen Kalbes, Moses

zeigt

zeigt den Kindern Israel die Gesetztafeln, Josua gebietet der Sonne und dem Monde, Eleasar und Josua vertheilen den Kindern Israel das gelobte Land, der Triumph Davids, die Königin von Saba, die Taufe Christi und das heilige Abendmahl.

* * *

Raphaels Stanze.

Raphaels Stanze.

Unter diesem Nahmen sind vier Zimmer bekannt, deren Wände Gemählde von der Hand dieses Meisters enthalten, und die, wenn nicht die schönsten, doch gewiß die weitläuftigsten Compositionen sind, die wir von der Hand dieses Meisters kennen.

Es ist schwer bei der Beschreibung dieser Gemählde kurz zu seyn. Kein Künstler gibt durch mannichfaltige Bedeutung und Vorzüge, die sich in jedem seiner Bilder mit Abwechselung zeigen, so vielfachen Anlaß zu häufigen Bemerkungen. Ich will mich bemühen, aus den vorzüglichsten Stücken nur dasjenige auszuheben, was zu ihrer oft mißverstandenen Erläuterung, und zur Kenntniß des Schönen dienen kann, das diesem Meister eigenthümlich war.

Erster Saal.

Saal Constantins.

Schlacht Constantins.

† Schlacht Constantins wider Maxenz, von Raphael erfunden und gezeichnet, von seinem Schüler Giulio Romano [43a]) ausgeführt.

Rechter

43a) Von diesem Meister werde ich an einem andern Orte sprechen.

Rechter Hand entscheidet sich der Streit zum Siege für Constantin. Das mächtige Roß des Ueberwinders stampft mit seinen Hufen die Feinde zu Boden. Er selbst auf der Stelle, wo ihn das Auge frei erblickt, hebt den Speer, ihn auf seinen Nebenbuhler zu schleudern. Aber sicherer kämpfen für ihn höhere Geister, die über seinem Haupte schweben.

Maxenz hat durch die Tiber mit seinem Pferde gesetzt, und wie dies sich eben auf das gegenseitige Ufer heben will, erschrickt es vor dem obern Glanz, und stürzt rücklings in die Fluthen zurück. Sein Reuter umklemmt noch mit wüthender Todesangst seinen Nacken, als schon Constantins Soldaten auf ihren Anführer zusprengen, und für die abgehauenen Köpfe, die sie ihm entgegen halten, den Preis zu erlangen hoffen, der auf das Haupt des feindlichen Imperators gesetzt war. Aber ein Dritter, neidisch auf diesen Vorzug, zeigt dem Constantin den wahren Maxenz, im Begriff, ein Opfer der Wellen zu werden.

Weiterhin suchen sich Maxenzens Anhänger auf der Flucht in Schiffen über die Tiber zu retten. In ihrer Angst vergessen sie, daß sie Genossen hatten, die mit ihnen denselben Fahnen folgten. Sie stoßen unbarmherzig diejenigen zurück, die sich mit ihnen retten wollen. Im Hintergrunde zieht die siegreiche Armee schon über die Brücke Ponte Molle.

Auf der andern Seite sieht man noch das ganze Gewühl der unentschiedenen Schlacht. Der Reuter streitet gegen den Reuter, der Reisig gegen den Reisigen.

sigen. Männer zu Pferde zermalmen Männer zu Fuße, und diese kämpfen wieder gegen jene an. Ueberwundene wehren den letzten Todesstreich ab, und um das Gemählde zu vollenden, hebt an der äußersten Seite ein trostloser Vater den Leichnam des erschlagenen Sohnes auf.

Dies ist der Gedanke des Bildes, die poetische Erfindung.

Die mahlerische Erfindung, die eigentliche Anordnung, in Rücksicht auf Form und Beleuchtung der Gruppen, scheint vorzüglich im hintern Theile des Bildes Tadel zu verdienen; die Figuren sind zu unordentlich auf einander gehäuft. Es ist wahr, die Natur des Gegenstandes scheint dies zu erfordern, aber ein geschickter Anordner weiß Mittel zu treffen, durch welche das Auge bei anscheinender Unordnung dennoch gewisse Gruppen absondert, und sich Ruhepunkte wählt, welche die einzelnen Partien zwar nicht von dem Ganzen trennen dürfen, aber diese doch weniger als andere hervorstechend machen.

Der Ausdruck ist unvergleichlich. Jede Figur verlangt in dieser Rücksicht ein eigenes Studium, aber vorzüglich mache ich aufmerksam: auf den Marenz, auf die Gruppe der Krieger im Schiffe, auf den Reuter, der sein niedergestoßenes Pferd beschreitet, und sich dennoch in dieser unvortheilhaften Stellung wehrt, auf jenen andern, der dem Constantin den stürzenden Marenz zeigt, dann auf den, der seinen Gegner vom Pferde stößt, auf den zu Boden geworfenen Krieger, der mit grimmigem Blicke dem Streich zu trotzen scheint,

scheint, der ihn durchbohren soll, und endlich auf die herrliche Gruppe des Vaters mit seinem Sohne.

Der Reichthum in der Wahl der Köpfe und der Stellungen ist unendlich; er zeigt auch Raphaels genaue Bekanntschaft mit der Antike. Hie und da erkennt man deutlich ganze Figuren wieder, die er offenbar von ihr entlehnet hat. Von dieser Art ist das Pferd, das von dem Stoß der Lanze, deren abgebrochenen Schaft es noch in der Brust trägt, niedergesunken, den Kopf voll hülflosen Schmerzes zum Reuter kehrt. Eine glückliche Anwendung des Pferdes auf dem Capitol, das von einem Löwen zerrissen wird. [43 b])

Die Zeichnung in unserm Bilde ist sehr bestimmt; Inzwischen werfen ihr Kenner einige Unrichtigkeit in der Lage der Muskeln, und einige Härte in den Umrissen vor.

Das Colorit fällt zu sehr ins Schwarze, und die Haltung, welche eine weise Austheilung der Lichter auf gewisse vorzügliche Partien, Harmonie und Luftperspektive voraussetzt, fehlt gänzlich.

† An=

43 b) Auch der Gedanke des Constantins der den Speer schleudert, und der Krieger, die ihm mehrere abgehauene Köpfe der Feinde zeigen, scheint von einem Basrelief das jetzt am Triumpfbogen des Constantins befindlich ist, entlehnt zu seyn. Bei der Vergleichung wird man finden wie glücklich ihn Raphael verbessert hat.

† Anrede des Constantin an seine Soldaten, gleichfalls von Raphael gezeichnet, und von Giulio Romano, wahrscheinlich mit einigen Zusätzen eigener Erfindung, ausgeführt.

Es ist der Augenblick gewählt, in welchem der Kaiser zuerst das Kreuz in der Luft erblickt, und seine Soldaten darauf aufmerksam macht.

Nimmt man diesen Zeitpunkt nicht an, so wird man in vielen Figuren auf diesem Bilde den Ausdruck des Erstaunens vermissen, den die Erscheinung nothwendig auf sie hervorbringen mußte.

Es läßt sich einiges gegen die mahlerische Anordnung dieses Bildes erinnern. Raphael, oder sein Schüler, denn diesem will Richardson die meisten Fehler dieses Gemähldes zur Last legen, hat antike Basreliefs dabei vor Augen gehabt; aber ein Basrelief ist kein Gemählde.

Ein Basrelief ist ungeschickt, die Würkungen der Harmonie der Farben, und des eigentlichen Helldunkeln hervorzubringen. Es ist nur einer sehr eingeschränkten Luft- und Linien-Perspektive fähig, und die eigentliche Zusammengruppirung thut nur sehr selten die gewünschte Würkung. Es stellet daher die Figuren meistens isolirt und neben einander dar. Warum aber soll das Gemählde dasjenige als Vorzug nachahmen, was Unvollkommenheit in dem verschwisterten Kunstwerke ist?

Der possierliche Zwerg am Rande dieses Bildes pflegt den Zuschauern am ersten aufzufallen. Freilich steht er in dieser ernsthaften Composition nicht an seiner Stelle. Allein ich weiß nicht, ob derjenige, der

für

für Verdruß über die häßliche Figur gegen die übrigen Vorzüge des Bildes blind wird, oder für Vergnügen über den schnakischen Kerl nur ihn sieht, nicht beide auf gleiche Art für Zährung des Schönen in der Kunst verdorben sind.

Die Figur Constantins ist nicht edel genung, die Zeichnung der übrigen Figuren ist so zu sagen, über antike Basreliefs geformt; sie hat die Bestimmtheit und die guten Verhältnisse des Vorbildes erhalten, aber sie ist auch seiner Härte nicht entgangen.

Das Colorit fällt, wie in allen Gemählden des Giulio Romano, in unharmonische Schwärze.

Die Haltung ist wie die Haltung eines Basreliefs. Jede Figur ist für sich beleuchtet.

Die Taufe Constantins, die Schenkung Constantins; von dem Fattore nach Raphaels Zeichnungen ausgeführt. Sie sind ursprünglich schwach gewesen, und haben seitdem sehr gelitten.

Die Gerechtigkeit und die Billigkeit oder Milde, zwei in Oehl gemahlte allegorische Figuren. Raphael hat sie wenigstens selbst angelegt; vielleicht sind sie ausgeführt von seinen Schülern.

Man wirft diesen Figuren, vorzüglich der Gerechtigkeit, zu gedrehte Stellungen vor; Eine Anstrengung, von der man den Grund nicht absieht. Man schiebt diesen Fehler auf Rechnung des Florentinischen Geschmacks, den Raphael damahls seinen Zeitgenossen zu Gefallen annehmen mußte. Der Fehler mag liegen, woran er will, er führt auf folgende Betrachtungen:

Ueber den Ausdruck in Gemählden, welche einzelne Figuren vorstellen, besonders allegorische

Mich dünkt, wir wünschen bei jeder Figur, die wir mit einer heftigen strebenden Gebährde vorgestellt sehen, auch den Grund der Fassung der Seele zu wissen, die sie hervorbringt. Bei isolirten Figuren ist dies nur alsdann möglich, wenn die gegenwärtige Handlung entweder durch ein allgemeines Gefühl von Situationen, die ähnliche Aeußerungen bei allen Zuschauern hervorgebracht haben, oder durch eine allgemeine vorauszusetzende Kenntniß einer individuellen Lage irgend einer berühmten Person aus der Geschichte gerechtfertiget wird.

Die Aeußerung des Zorns, der Andacht, der Reue, wird jedem Menschen an und für sich begreiflich: es gibt der Veranlassungen zu dieser leidenschaftlichen Thätigkeit in dem menschlichen Leben so viele, daß er nach der besondern im gegenwärtigen Falle nicht zu fragen braucht. Es ist schlechtweg ein Zorniger, ein Andächtiger, ein Reuiger, und daran haben wir genung. Auch wird sich unter solchen, die durch eine gebildetere Erziehung und Wohlstand vorzüglich auf den Genuß der Künste berechtigt sind, nicht leicht einer finden, der eine Judith nicht verstehen sollte, die ihre Augen voll Dankbarkeit über die Rettung ihres Vaterlandes und ihrer Unschuld, die ihr durch ihren Arm verliehen ist, zum Himmel aufschlägt.

Ganz anders verhält es sich mit allegorischen Bildern abstrakter Begriffe, die wir uns abgezogen von würksamer Thätigkeit denken können. Sie müssen Ausdruck haben. Aber dieser Ausdruck darf nicht weiter gehen, als auf Darstellung des Charakters über-

überhaupt. Auf die Darstellung der Fassung der Seele, in der die Eigenschaft, die der abstrakte Begriff voraussetzt, zu jeder Zeit und in jeder Lage, den unterscheidenden, hervorstechenden Zug ausmacht, und durch diesen auf die sichtbaren Formen des Körpers eine dauernde Würkung hervorbringt.

Eine Person, deren Seele vom Gefühle der Gerechtigkeit durchdrungen ist, wird sich durch eine prüfende ernste Mine, und durch die Stellung eines ruhigen Nachdenkens unterscheiden; eine Person, in derer Charakter Milde den Hauptzug ausmacht, durch gefällige, Zutrauen erweckende Freundlichkeit. So weit können wir sie begreifen, in so weit wird uns der Ausdruck deutlich. Finden wir aber einen solchen Charakter in einer lebhafteren Würksamkeit in einem Affekte, auf den die Eigenschaft, die der abstrakte Begriff voraussetzt, nicht nothwendig zurückführt, so verlangen wir die zufällig einwürkende Ursach zu wissen, und finden wir sie nicht, wie dies denn gemeiniglich der Fall bei isolirten Figuren ist, so kömmt uns die lebhafte Gebährde und Stellung gezwungen oder affektirt vor.

Noch schlimmer aber ist es, wenn Ruhe eine unzertrennliche Eigenschaft des abstrakten Begriffs zu seyn scheint, und lebhafte Thätigkeit des allegorischen Bildes damit im Widerspruche steht. Dies scheint der Fall bei der Gerechtigkeit sowohl als der Milde zu seyn.

Die Figur der Gerechtigkeit hat einen Strauß neben sich stehen, der wegen der gleichen Länge seiner Federn, auf die gleiche Austheilung des Rechts deuten

soll. Dieses Hieroglyphische Zeichen scheint nicht glücklich gewählt zu seyn, weil die Bedeutung wenigen verständlich seyn wird.

* * *

Saal des Heliodorus.

Raphael bekam den Auftrag, dieses Zimmer für Julius II., den kecken Vertheidiger der Kirche, zu mahlen, und darin mehrere Begebenheiten vorzustellen, in denen der Himmel den besondern Schutz, den er der Kirche und ihren Vorstehern angedeihen läßt, deutlich an den Tag gelegt hat.

Heliodor. † **Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel den er plündern wollte**, ist das erste unter den Gemählden, womit die Wände dieses Zimmers bedeckt sind.

Der Gedanke dieses Bildes ist folgender:

Auf eifriges Gebet des Hohenpriesters Onias läßt sich Pabst Julius der Zweite in den Tempel zu Jerusalem tragen. Engel, Diener seines Zorns, gehen vor ihm voraus: Einer derselben zu Pferde sprengt den Kirchenräuber Heliodor nieder, und zerstreuet seine Begleiter. Zwei andere schweben herzu, die Entehrer der Gottheit mit Ruthen zu züchtigen. Unterdessen flüchten erschrockene Weiber zum Pabste, und einige Zuschauer suchen höhere Plätze, ihre Neugier zu befriedigen.

Es würde eine schaale Critik seyn, dem Künstler einen Anachronismus vorzuwerfen, den zu vermeiden, nicht in seiner Gewalt stand.

Was

Was die Anordnung anbetrifft, so scheint mir die große Leere des Tempels, die schlechthin dem Hohenpriester, und noch dazu in der Entfernung aufgeopfert ist, keine gute Würkung hervorzubringen. Die Gruppen werden dadurch so sehr auseinander getrennt, daß das Auge Mühe hat, das Ganze auf einmahl zu fassen. Die Composition wird dadurch unzusammenhängend.

Die Form der einzelnen Gruppen unter sich scheint mir hingegen als ein wahres Muster aufgestellt werden zu können, und die Gruppe des Heliodorus, den die Engel niederwerfen, wird besonders von Kennern bewundert. Nur darf man nicht vergessen, was ich schon oben erinnert habe: Daß dieser Vorzug in Raphaels Gemählden zu selten vorkömmt, um ihm ein eigenthümliches Verdienst daraus zu machen.

Der Ausdruck in diesem Gemählde ist unvergleichlich. Der himmlische Reuter nimmt sein Pferd zusammen, treibt ihm die Hacken in die Seite, und holt mit vorgebeugtem Körper einen neuen Stoß wider den liegenden Feind aus. Ihm zur Seite schweben seine Begleiter mit aller der Leichtigkeit, die wir ihren ätherischen Körpern zutrauen dürfen. Ihre Köpfe haben den edelsten und wahresten Ausdruck des rächenden Zorns.

Der eiskalte Schrecken, die schmerzhafte Betäubung Heliodors unterscheidet sich durch größern Anstand von der Angst seiner Gefährten. Sie schreien; sie stieben auseinander; sie verlieren ihren Raub. Einem von ihnen gleitet im Fliehen der Koffer vom Rücken: Wie er rückwärts darnach greift, wie gern

er ihn behielte! Aber sein Gesicht gegen die furchtbaren Geister umzuwenden, das wagt er nicht.

Auf der andern Seite flüchten die erschrockenen Weiber mit ihren Kindern zum Pabste. Erstaunen, Schrecken, der mit Neugier kämpft, bildet sich auf ihren Gesichtern, und dies mit der größten Abwechselung in Minen und Stellungen. Viele darunter sind äußerst reitzend. Man übersehe nicht die beiden zusammengruppirten Figuren, deren eine, um besser zu sehen, sich um eine Säule schlingt, während, daß die andere sich auf das Postamenut zu schwingen sucht. Und wie in alle dem Gewühle der Pabst mit majestätischer Ruhe thront!

Allein die übrigen Begleiter des Pabstes beleidigen durch den wenigen Antheil, den sie an der Handlung nehmen. Die Schweizer, die ihn tragen, der Secretair, der voran geht, sind bloße Bildnisse damahls lebender Personen, denen man keine Art des Ausdrucks beilegen kann.

Ich weiß wohl, daß man den Raphael lobt, durch diese Gleichgültigkeit das unbedingte Vertrauen ausgedrückt zu haben, welches diese Männer auf die Gewalt ihres Herrn setzen. Allein diese ingenieuse Idee contrastirt zu sehr mit dem Ausdrucke der thätigen Theilnehmung in den übrigen Figuren, um an dieser Stelle nicht zur Carrikatur zu werden.

Die Behandlung dieses Gemähldes zeigt übrigens schon die fertige Hand, die durch lange Uebung Sicherheit erhalten hat. Raphael scheint es selbst ausgeführt zu haben.

† Atti-

† Attila, der Zerstöhrer der Welt, die Geißel Gottes, wie er sich nannte, kehrt um vor den Mauren Roms, gerührt durch die Ehrfurcht, die ihm der Statthalter Gottes einflößt. Attila. 1513.

Man bedenke es wohl, hier ist keine gewaltsame Zurücktreibung, es ist Würkung eines heiligen Schauders, der den Barbaren bei dem Gefühl übernatürlicher Größe ergreift, und die auf seine Armee mit panischem Schrecken zurück würkt. Der Pabst Leo der Heilige, trägt auf seiner Figur die Würde eines Heiligen, der sich des unmittelbaren Schutzes des Himmels bewußt ist. Er durchschneidet, wie die Stellung der Hand es schließen läßt, die Luft mit dem allmächtigen Zeichen des Kreuzes. Ihm zur Seite stehen seine Begleiter mit dem Gefühle der Unverletzlichkeit unter dem Schutze des Oberhaupts der Kirche. Auch verläßt der Himmel seinen Diener nicht; die Apostel Petrus und Paulus schweben über seinem Haupte, und befehlen dem Barbaren zu weichen; nicht mit dem Ausdrucke eines gewaltsamen Zorns, aber mit dem Ernste, dem man nicht widersteht, und ausgerüstet mit Waffen, im Fall der Widerspenstigkeit zu strafen.

Den Barbaren ergreift das Gefühl der übermenschlichen Stärke, gegen die er nicht anzukämpfen wagt. Die Augen gegen die himmlische Erscheinung gerichtet, beugt er den Körper zurück, und gibt mit wegweisenden Händen seiner Armee das Zeichen zurück zu kehren. Er allein sieht die Erscheinung der höheren Wesen, aber seine Begleiter fühlen den Schauer,

der sie umringt; das Heilige, das Hehre, das man sich von der Gegenwart der Unsterblichen stets ungetrennt denkt. Der Himmel ist heiter über der Gruppe des Pabstes, aber er schwärzt sich über den Häuptern der feindlichen Armee; ein Sturmwind rollt die Wolken auf vor den Aposteln her; kaum vermögen die Träger ihre Fahnen zu halten; die Pferde werden scheu; man stößt mit zurückgewandtem Gesichte in die Trommeten zum Abmarsch; man flieht; man geräth in Unordnung; man weiß nicht wie, noch warum.

Dies ist der Gedanke dieses Gemähldes, über den man so viele und so üble Critiken gemacht hat.

In Ansehung der Anordnung wirft man der Figur des Attila vor, daß sie sich nicht genung heraus hebe. Dieser Fehler liegt in dem Mangel der Haltung, nicht an dem Orte, wohin sie gestellet ist; denn sie ist frei genung, um gesehen zu werden. Da aber Raphael den Grundsatz hatte, seine entfernten Figuren dadurch zurückweichend zu machen, daß er helle Massen auf den Vorgrund stellte, so zieht der vorderste Reuter auf dem weißem Pferde die Augen zu sehr an sich, um nicht den Eindruck der Figur des Königs, den man im Halbschatten auf einem braunen Pferde sieht, zu schwächen. Raphael bediente sich selten des Mittels, durch dunkle Massen auf dem Vorgrunde des Gemähldes lichtere Gegenstände entfernter erscheinen zu lassen. Er kannte nicht die sogenannten Repoussoirs.

Der Ausdruck ist wieder unvergleichlich, die ruhige Zuversicht in der Gruppe des Pabstes und seiner Beglei-

Begleiter, contrastirt sehr glücklich mit dem wilden Schrecken unter den Barbaren.

Raphael hat auch hier wieder mehrere Köpfe seiner Zeitgenossen angebracht; und auch hier thut es die gewünschte Würkung: Es verbreitet Leben und Wahrheit.

Bei den Figuren der Apostel, die in einer ansehnlichen Höhe über die untern Figuren schweben sollen, scheint Raphael die Regel der Perspektiv, nach welcher sich das Entfernte verkleinert, nicht beobachtet zu haben. Er that es vielleicht, um das Uebermenschliche fühlbarer zu machen; allein das Auge schmiegt sich nicht so leicht in das Resultat der Ueberlegung; die Figuren scheinen ungeheuer und schwerfällig, so schön sie gezeichnet sind, so natürlich sie schweben. Dies bestätigt Lessings scharfsinnige Bemerkung, [44]) daß eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit durch eine kalte Ueberlegung nicht gehoben wird. Hingegen dürfte ich aus eben diesem Bilde einen Einwurf hernehmen gegen jene Behauptung, die er an eben dieser Stelle wagt: Die Mahlerei sey ungeschickt, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dies oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse. Es gibt dazu ein sichereres Mittel, als die dünne Wolke, so er angibt, nämlich der Ausdruck desjenigen, der nicht sieht, da er sehen könnte und sollte, weil andere neben ihm sehen. Mich dünkt, Raphael hat durch den verschiedenen Ausdruck in den Figuren des Attila und seiner Begleiter es anschaulich

44) S. Laocoon, zwölfter Abschnitt.

genung gemacht, daß die Apostel ihm und nicht seinen Begleitern sichtbar sind.

Auch dieses Bild zeigt Raphaels geübtere Hand.

Die Messe zu Bolsena.

† Wunder der Messe zu Bolsena.

Ein Priester, der an der Gegenwart Christi beim heiligen Abendmahl zweifelt, sieht bei Consecrirung der Hostie das Kelchtuch mit Blut gefärbt. Dies geschieht in Gegenwart mehrerer Personen, worunter Pabst Julius der Zweite mit seinem Gefolge ist.

Das Colorit in diesem Gemählde ist sowohl an und für sich selbst, als in Vergleichung mit den übrigen Werken Raphaels der Aufmerksamkeit des Liebhabers besonders werth.

Dieser Vorzug ist dem Gemählde eigenthümlich: Es theilt aber überher denjenigen, den man in allen übrigen dieses Meisters antrifft, Wahrheit und Abwechselung im Ausdruck. Der Pabst ist in ruhiger Fassung, und mit Recht darf man glauben, daß Ueberlegung dem Künstler dabei zur Seite gestanden hat: Das Oberhaupt der Kirche darf das Wunder, welches eine so feststehende Wahrheit als die Transsubstantiation bestätigt, nur als eine natürliche Folge, höchstens als eine seltene Aeußerung eines täglich wiederkehrenden Wunders ansehen. Hingegen zeigt sich Beschämung und Schrecken auf dem Gesichte und in der Stellung des Priesters. Dieser Ausdruck contrastirt sehr glücklich mit dem materiellen Anstaunen der Soldaten von der Schweizergarde. Die Neugier unter den übrigen Zuschauern hat dem Künstler Gelegenheit

legenheit zu der Handlung einer schönen weiblichen Figur gegeben, welche die Köpfe derer, die vor ihr stehen, zur Seite biegt, um sich Licht zu machen.

Auch verdient die Weisheit unsere Aufmerksamkeit, mit welcher der Künstler den Ort des Gemähldes, der durch ein Fenster getheilt wird, bei der Anordnung ohne Nachtheil der Einheit zu nutzen wußte.

Dies Gemählde hat Raphael gleichfalls selbst ausgeführt.

† Die Befreiung des heiligen Petrus aus dem Gefängniß.

Der heilige Petrus im Gefängnisse.

Dieses Gemählde muß in drei Unterabtheilungen abgesondert werden, welche man als drei verschiedene Scenen eines Schauspiels ansehen kann: Drei auf einander folgende Auftritte einer Haupthandlung. Der Engel weckt den heiligen Petrus im Gefängnisse auf, er führt ihn an der einen Seite dieses Gefängnisses ab, und an der andern Seite desselben werden die Wächter seine Flucht gewahr. Man kann sich diese verschiedenen Zeitpunkte als auf einander folgende fortschreitende Handlungen einer Begebenheit denken, und so machen sie ein dichterisches Ganze aus: Aber da man sie nicht als neben einander existirend annehmen darf; da sie an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten vorgehen, so sind es auch drei ganz von einander verschiedene Gemählde.

So fällt denn auch der Vorwurf einer doppelten Handlung weg, der darin gefunden wird, daß man den heiligen Petrus einmahl vom Engel geweckt, das andere mahl von ihm fortgeführt zu gleicher Zeit erblickt.

blickt. Man erblickt sie nur darum zu gleicher Zeit, weil die Gemählde an einer Wand, ohne Absonderung durch Rahmen, zusammengestellet sind.

Dies Gemählde bestätiget wieder eine Bemerkung, die ich oft gemacht habe, daß ungelehrte Augen durch Lichter, die stark vom Schatten abstechen, am lebhaftesten gerührt werden. Welch Aufhebens macht man nicht von diesem Gemählde! Es hat Verdienst, es ist nicht zu leugnen, aber den wortreichen Enthusiasmus, den es so vielen Critikern einflößt, rechtfertiget es doch sicherlich nicht.

Das mittelste Gemählde zeigt den heiligen Petrus, der vom Engel aus dem Schlafe geweckt wird. Der Engel ist von einer Glorie umgeben, die das Gemählde erleuchtet, und um die Würkung dieses Lichts zu erhöhen, läßt der Künstler mit großer Weisheit seine Figuren durch ein Gitter sehen, welches das Innere des Gefängnisses, als den Ort der Scene dem Auge aufschließt.

Dies verdient Lob; Allein so weit als Richardson [45]) darf man nicht gehen, und nun das Anziehende dieser Anordnung mit dem Zauber der Beleuchtung vergleichen, den Correggio in seine berühmte Nacht gelegt hat. Der Christ des Correggio ist ein erleuchtendes Wesen, von dem das Licht ausgeht, und dessen lichter Körper blos durch unzählige Degradationen von Licht die Rundung bekommt, die das Auge fühlt, und der Verstand kaum begreift. Hier aber umgibt

45) Description des statues, tableaux etc. T. III. p. 399.

umgibt den Engel eine Glorie, die ihn erleuchtet, und ihn des Eindrucks von Licht und Schatten, den man auch ganz deutlich angegeben sieht, fähig macht. Die pikante Würkung liegt also in der Anordnung des Lichts, nicht aber in der magischen Behandlung der Darstellung.

Auch weiß ich nicht, ob man mit eben diesem Schriftsteller dem Raphael ein Verdienst daraus machen kann, daß er mehrere Lichter so neben einander gestellet hat, daß sich das mittelste, als das Hauptlicht vor den übrigen heraus hebt. Alles ist hier Nacht, sagt Richardson, Alles ist erleuchtet, aber die Lichter sind sich einander so untergeordnet, daß das eine dem andern keinen Schaden thut. Ich möchte dies abläugnen. Mich dünkt, es thut dem Hauptlichte allerdings Schaden, daß die Nebengemählde so erleuchtet sind; und ist es nicht unnatürlich, daß der Engel, der in dem mittelsten Gemählde so hell beleuchtet wird, auf der Seite mit eben der Glorie im schwächern Lichte erscheint?

Der Ausdruck in dem erwachenden Petrus ist wahr. Aber sowohl diese Figur als die Figur des Engels sind nicht sehr edel.

Das zweite Gemählde zur Seite, oder die zweite Abtheilung stellt den heiligen Petrus vor, den der Engel aus dem Gefängnisse führt. Der Engel ist von wahrer himmlischer Anmuth. Diese Handlung wird allein von der Glorie erleuchtet, in der der Engel einhergeht; und auch hier erscheint er nicht als erleuchtender, sondern als erleuchteter Körper.

Die

Die dritte Abtheilung stellt die Wächter vor, die durch einen ihrer Cameraden, der die Flucht gemerkt hat, aus dem Schlafe geweckt werden. Der Ausdruck dieser Schlaftrunkenen, vorzüglich desjenigen, der sich die Augen bedeckt, weil er den Schein des Lichts nicht vertragen kann, ist unvergleichlich. Hier hat der Mahler ein doppeltes Licht auf sehr gute Art benutzt, denn der weckende Wächter, der die Fackel trägt, erleuchtet die Körper von vorn, und hinten hebt der Mond, der etwas mit Wolken bedeckt ist, durch die Strahlen, welche durchbrechen, die Figuren von dem dunkeln Grunde ab.

In Vergleichung mit den übrigen Gemählden Raphaels liegt das eigenthümliche Hauptverdienst des gegenwärtigen in der Behandlung des Helldunkeln.

An der Decke dieses Zimmers hat Raphael noch vier Sujets gemahlt: Noah, der nach überstandner Sündfluth dem Himmel dankt, Isaacs Opfer, Moses vor dem brennenden Busche, und Jacobs Traum.

* * *

Drittes Zimmer.

Camera di Segnatura.

Als Raphael den Auftrag erhielt, das Zimmer di Segnatura zu mahlen, so wurden ihm zu gleicher Zeit die Gegenstände angezeigt, die er behandeln sollte. Man gab ihm auf, die vier vornehmsten Wissenschaften seines Jahrhunderts darzustellen, die Theologie, die Philosophie, die Dichtkunst und die Jurisprudenz.

Er

Er begnügte sich nicht, sie durch bloße allegorische Figuren zu bezeichnen, er stellte die berühmtesten Männer auf, die sich in einer jeden von diesen hervorgethan haben, und brachte sie in Handlung.

† Der Streit über das heilige Sacrament des Abendmahls.

Der Streit über das Sacrament des h. Abendmahls.

Man sollte glauben, das Sujet dieses Gemähldes könnte dem Mahler nur wenig Gelegenheit dargeboten haben, seine Stärke in demjenigen Theile seiner Kunst zu zeigen, in dem er alle diejenigen, die seit Wiederherstellung der Mahlerei den Pinsel geführt haben, so weit übertroffen hat: ich rede von der Darstellung der Seele auf der Oberfläche des Körpers, von dem Ausdrucke. Heilige Männer, wie wir sie hier vor uns sehen, sollen ihre Leidenschaften zu sehr in ihrer Gewalt haben, um sie durch ihre äußern Handlungen andern fühlbar zu machen; und doch sind es gerade diese, die dem Zuschauer am interessantesten zu sehen, und dem Künstler am leichtesten darzustellen werden.

Inzwischen, Raphaels Pinsel wußte diese Schwierigkeiten zu überwinden: Der Ausdruck der feinsten Bewegungen der Seele macht wieder den Hauptvorzug des gegenwärtigen Gemähldes aus.

Es ist in zwei Theile getheilt, dessen oberer mit dem untern blos durch die Association der Ideen, nicht aber durch eine gemeinschaftliche Handlung zusammenhängt.

Der obere stellt die Personen der Gottheit mit den Patriarchen und den Heiligen in den Wohnungen

der

der Seligen vor; Engel und Seraphims umschweben sie.

Ich will die Anordnung nicht als Beispiel empfehlen. Die neben einander gereiheten Personen sehen einem Cirkel in einer römischen Conversazione nicht unähnlich. Wenn man aber die Figuren einzeln betrachtet, so wird man große Schönheiten finden.

Der untere Theil ist viel besser angeordnet. In der Mitte sieht man den Altar, auf dem der Kelch und die Hostie ausgestellt stehen, die die Veranlassung zu dem Streite unter den rund herum versammleten Kirchenvätern geben, und sogleich auf das Verständniß des Ganzen führen.

Linker Hand sieht man den heil. Hieronymus und den heiligen Gregorius, Köpfe voller Charakter. Das Pfäffchen hart am Altare, das mit gefalteten Händen nachbetet, ist von unvergleichlichem Ausdrucke.

Hinter diesen kommen zwei sehr schön geordnete Gruppen, in deren letzterer man den Bramante sieht, der aus einem Buche, welches er hält, die Auflösung des ganzen Geheimnisses gefunden zu haben scheint. Man übergehe nicht die Figur, die dem Ansehen nach den Streit nur auf einen Augenblick verlassen hat, eiligst die vom Bramante aufgeschlagene Stelle einsieht, und nun mit Fingern, die schon zur Demonstration aufgehoben sind, mit neuen Gründen bewaffnet, wieder forteilet. Der Jüngling neben dem Bramante ist eine der schönsten Figuren des Raffaels.

Linker

Linker Hand dem Altare sitzen Scotus und Ambrosius. Wahreres läßt sich nichts denken, als den heiligen Augustin, der diktirt, und die eilende Sorgfalt, mit der sein Schreiber nachschreibt. St. Thomas, Pabst Anaclet, Bonaventura, Pabst Innozenz der Dritte, Dante, Savonarola, sind die bekanntesten Köpfe unter den übrigen.

Man bewundert mit Recht die Mannichfaltigkeit und die Wahrheit des Charakters in diesen Köpfen. Sie sind aber mit einem Fleiße ausgeführt, der an Trockenheit gränzt. Diese Trockenheit allein kann uns auf die Epoche schließen lassen, in der dies Gemählde von Raphael verfertigt wurde. Es ist das erste von seiner Hand in diesem Pallaste, folglich aus einer Zeit, in der er wider den Geschmack des Pietro Perugino ankämpfte, aber den Einfluß der frühern Erziehung noch nicht ganz überwinden konnte. Daher auch das natürliche Gold in den Glorien! Hingegen sieht man auch die Bekanntschaft mit den Florentinern, das Bestreben ihre Vorzüge sich zu eigen zu machen, in dem Stile der Gewänder, in den Formen und Stellungen der jugendlichen Figuren, und in dem Colorit.

Es ist äußerst interessant zu bemerken, wie Raphael selbst während der Arbeit an diesem Gemählde in der Kunst zugenommen hat. Er fing mit der rechten Seite an, und seine furchtsame und ungewisse Hand wollte dem Kopfe noch nicht die rechte Folge leisten. Aber auf der linken Seite merkt man ihm schon mehr Freiheit mehr Festigkeit an.

Raphael hat dies Bild sehr ungleich colorirt. Einige Köpfe z. E. das Pfäffchen am Altare sind sehr treu und wahr behandelt. An andern Figuren vermißt man die Abwechselung in den Tinten, die die Schönheit des Colorits ausmachen. Haltung und Beobachtung der Regeln des Helldunkeln darf man gleichfalls hier nicht suchen.

Die Schule von Athen.

† Die Schule von Athen.

Nichts scheint weniger ein Gegenstand der mahlerischen Darstellung zu seyn, als der Ausdruck des Nachdenkens, und des Antheils, den die Seele an dem Erkenntnisse abstrakter Wahrheiten nimmt. In der That jede Untersuchung, die sich auf Aneinanderreihung von Ideen gründet, setzt ruhige Kälte, Abgezogenheit von allen Dingen außer uns, und Unempfindlichkeit gegen die Eindrücke zum Voraus, die sie auf uns machen können. Wenn sich also auch eine solche Lage des Gemüths auf unsere Gesichtszüge zeichnet, durch unsere Gebährden äußert, so wird man sich doch diesen Ausdruck entweder nur als unmerklich, oder als äußerst einförmig denken.

Raphael, der seine Sujets nicht selbst wählte, bekam, als man von seiner Hand die berühmtesten Philosophen des Alterthums in einem Gemählde versammelt sehen wollte, einen desto schwerern Auftrag, als er eben mit einem Gemählde in dem nämlichen Zimmer fertig geworden war, wobei er keine von denen Situationen ungenutzt gelassen zu haben schien, die der Eifer der Sectirer, der Starrsinn der Halbklugen, das Anstaunen der Schwachen, und der Zweifel des Weisen der Einbildungskraft darbieten können.

Aber

Aber einem so fruchtbaren und scharfsichtigen Kopfe wie Raphael, kam es zu, eben durch die Darstellung des Streits über das Sacrament sich auf die Behandlung eines ähnlichen Gegenstandes vorzubereiten, und indem seine Hand an Festigkeit, sein Geist an Deutlichkeit und Klarheit der Ideen gewann, zu gleicher Zeit eine Menge neuer Erfahrungen zu sammeln, durch deren Anwendung die Schule von Athen, in Rücksicht auf Mannichfaltigkeit und Wahrheit, ein Meisterstück des Ausdrucks wurde.

Der Cardinal Bembo hat wahrscheinlich Raphaeln den Gedanken dieses Gemähldes an die Hand gegeben. Dies benimmt dem Künstler nichts von seinem Verdienste. Er hat dies mit einem Shakespear und mit vielen andern großen Genies gemein, daß sie zuweilen den Stoff zu ihren Werken entlehnten. Er ward darum nicht weniger ihr Eigenthum, durch die Art wie sie ihn bearbeiteten.

Der Grund dieses Gemähldes, der Ort, an dem die Handlung vorgeht, ist ein Gebäude von simpler aber edler Architektur; die Statuen des Apollo und der Minerva bezeichnen ihn als den Ort, wo Weisheit und Wissenschaft gelehrt wird.

Die Nahmen der Personen, die ihn anfüllen, beruhen zwar nur auf ungewissen Traditionen. Inzwischen will ich mich hier derselben bedienen, weil sie genauer bezeichnen.

Oben an gegen die Oeffnung des Haupteinganges zu, so daß ihre Figuren durch den blauen Horizont gehoben werden, stehen Plato und Aristoteles.

als Personen, die unsere Aufmerksamkeit sogleich auf sich ziehen sollen. Der liebenswürdige Dichter der Philosophie, dessen Vernunft so gern auf der Leiter der Einbildungskraft dieser Welt entklimmte, zeigt mit aufgehobener Hand jene obern Regionen, in denen er sich dem Wesen zu nähern suchte, von dem er sich als einen Ausfluß ansah. Aristoteles scheint ihm diese tröstende, aber freilich gefährliche, Schwärmerei, zu verweisen, er streckt die Hand gegen die Erde aus, und sucht ihn auf die Welt, die ihn umgiebt, zurückzuführen.

Unter den Umstehenden ist der Ausdruck der Bewunderung und der Aufmerksamkeit unverkennbar. Der vordere schöne Alte linker Hand wird für den Cardinal Bembo gehalten. Mir hat auch der Jüngling linker Hand sehr gefallen, dessen Blick und übereinandergeschlagene Arme einen aufwiegenden Denker anzeigen, dem man nicht leicht eine Idee aufdringt. Der Mahler soll durch ihn den Alexander haben vorstellen wollen. Die beiden Personen, deren eine der andern die beiden Lehrer bekannt macht, sind der Natur abgestohlen.

Linker Hand die Gruppe des Socrates. Dieser Philosoph, der sich eben so sehr durch die Gemeinnützigkeit seiner Lehren, als durch die Gabe, sich verständlich zu machen, auszeichnete, zählt seine Lehrsätze an den Fingern ab; ein Zeichen, welches nach einem beinahe jedem Volke eigenen Sprachgebrauche auf Klarheit und Ordnung in den Gedanken, und auf Deutlichkeit im Ausdruck zurückführt. Unter den Zuhörern dieses Weisen charakterisirt die nachläßige

und

und doch edle Stellung des jungen Helden im Helme, den Alcibiades, den Liebling der Natur, an den sie ihre Gaben verschwendet hatte.

Man braucht kein besonderer Bemerker zu seyn, um in jenem andern Kopfe mit der Mütze den halbaufgeklärten Dünkel zu erkennen, der sich gern den Anstrich der Weisheit geben möchte, und nur hört, um Einwürfe zu machen.

Die hinterste Figur verbindet diese Gruppe mit den Personen, die durch einen Seiteneingang in das Gebäude eilen. Sie winket sie zum Socrates herzu. Der Jüngling, der dem Winke folgt, und beinahe nackt seine Schrift-Rollen unter dem Arme trägt, ist ein Bild der rohen Natur, die vor Begierde brennt, sich zu unterrichten.

Der wohlgemästete Wollüstling mit Weinlaub bekränzt, — nicht Eichenlaub, wie Bellori träumt — scheint Epicur zu seyn, nach der falschen Vorstellungsart, die man sich dazumahl von seinen Lehrbegriffen machte. Der Alte, der mit dem Kinde auf den Armen bei ihm steht, gilt einigen für den Epicharmus, anderen, für einen Vater, der sein Kind früh in die Schule der Weisen bringt. Ich glaube, beides wird ohne hinlänglichen Grund behauptet: es ist vielmehr zu glauben, der Künstler habe damit sagen wollen, die Philosophie des Epicur sey eine Philosophie für schwache Köpfe, und selbstische Herzen der Kinder und der Greise.

Pythagoras ist der Philosoph, der die Folge einer langen Reihe von Ideen in ein Buch schreibt,

welches er auf das Knie stützt. Neben ihm kniet ein schöner Jüngling, der die Tafel der musicalischen Nummern des Pythagoras einem Manne in morgenländischer Tracht zeigt. Dieser hat ganz den Ausdruck ablauernder Mystik und Charlatanerie; Er geht unter dem Nahmen des Averroës.

Personificirte Lehrbegierde zeigt sich in der Figur des sogenannten Empidocles, der mit ängstlicher Sorgfalt sich vorbeugt, um dasjenige abzuschreiben, was sein Lehrer aufzeichnet.

Der Weiberkopf soll Aspasia seyn. In dem Knaben will man den Archytas sehen, wahrscheinlich weil die Geschichte sagt, daß dieser Philosoph Kinder mit physicalischen Experimenten von schädlichen Belustigungen zurückgehalten habe.

Der junge Mann neben ihm soll Francesco Maria delle Rovere Duca d'Urbino seyn. Ich weiß nicht, ob die Schönheit der Figur, und die Liebe dieses Herrn zu den Wissenschaften und Künsten den Raphael entschuldigen kann, dies Portrait in eine Stellung gesetzt zu haben, wodurch es der ganzen übrigen Handlung fremd bleibt.

Die mahlerisch schön gestellte Figur, die den Pythagoras auf eine Stelle in einem Buche aufmerksam zu machen sucht, mit der Mine, als sagte er: was du suchst, hier steht es! wird für den Terpander ausgegeben, der schon vor dem Pythagoras sich durch seine Kenntnisse in der Musik ausgezeichnet hatte.

Epictet sitzt zunächst als ein Mann, der im Nachdenken versunken, und in sich selbst zurück gezo-

gen,

gen, unempfindlich gegen allen äußern Eindruck zu seyn scheint.

Der Cyniker Diogenes streckt sich mit anmaaßender Indifferenz auf die Treppe, und überschauet mit trotzender Selbstgenügsamkeit die Tafel, die er beschrieben hat. Ort und Stellung scheinen mir beide im Charakter.

Hart an dem Diogenes steht ein Jüngling, der Lust zu haben scheint, der Secte des Diogenes zu folgen; aber ein älterer Philosoph zeigt ihm den Aristoteles an. Der Ausdruck dieser beiden Figuren ist unvergleichlich.

Ich komme nun auf die berühmte Gruppe des Archimedes, die die bedeutendsten Figuren enthält, welche nach meiner Einsicht je in der Mahlerei hervorgebracht sind. Bramante unter der Figur des Archimedes erklärt seinen Schülern eine mathematische Figur. Einer von ihnen, auf dessen Stirne man die Unfähigkeit des Geistes liest, der darin wohnt, ohne daß jedoch der Mahler sie mit einer Carricatur von Stupidität gebrandmarkt hätte, strengt alle die wenigen Seelenkräfte an, die ihm die Natur verliehen hat, um die Worte seines Lehrers zu verstehen. Er zählt sie an den Fingern nach, und buckt nieder, um dem Ausmessen des Cirkels desto besser nachzustaunen. Derjenige, der bei ihm steht, ist gerade in dem Augenblicke ergriffen, wo es anfängt, hell in seiner Seele zu werden: Auch er hat, um besser zu sehen, auf den Knien gelegen, aber nun hebt er sich in die Höhe, und die freudig geöffneten Lippen und

der Zeigefinger, der von der Nase herabsinkt, lassen die Worte hören: Ja, nun habe ich's verstanden!

Ein dritter Schüler hat die Aufgabe sich schon ganz zu eigen gemacht, er kehrt sich gegen den vierten, ihm die Erklärung mitzutheilen, und dieser zeigt in Stellung und Minen die freudige Bewunderung, die ihm die Auflösung dieses gelehrten Räthsels erweckt. In dem letzten will man den Herzog von Mantua, Friederich Gonzaga finden.

Hinter dieser Gruppe stehen noch einige Männer, in denen man den Raphael, den Pietro Perugino, neben dem Zoroaster und Giovanni della Casa erkennen will.

Unter den Figuren, die den Hintergrund füllen, zeichne ich nur den Jüngling aus, der mit Eifer dasjenige nachschreibt, was ihm ein älterer Philosoph dictirt.

Dies wäre ungefähr das Hauptsächlichste, was sich über den Gedanken und den Ausdruck dieses Gemähldes sagen ließe.

Die Anordnung ist simpel, voller Ordnung und Weisheit. Die Zeichnung ist fein, und vorzüglich in den Köpfen und Gewändern zu bewundern. Kenner wollen hie und da einige nicht ganz glückliche Verkürzungen bemerken. Das Colorit und das Helldunkle sind nicht Hauptvorzüge dieses Gemähldes, das sehr von der Zeit und andern Unfällen gelitten hat. Jedoch sieht man der Ausführung diejenige Trockenheit nicht mehr an, die man dem Gemählde des Streits über das Sacrament vorwirft. Dem Schatten hat Raphael zuweilen durch Schraffirungen nach Zeichnungs-Art nachgeholfen.

Poesie

Poesie oder der Parnaß. Es stellt dies Gemählde den Apollo mit den neun Musen und mehrere Poeten vor.

Es ist unter denen, die Raphael selbst gemahlt hat, eines der schwächsten.

Apollo sitzt zwischen den Musen auf dem Parnaß. Zu beiden Seiten stehen verschiedene Dichter, die unter Gesprächen den Berg auf und abgehen.

Ich halte mich bei der Nomenclatur der Personen, die hier einer ungewissen Tradition nach vorgestellt seyn sollen, nicht weitläuftig auf. Man findet in der Gruppe zunächst dem Apollo Homer, Virgil, Dante und Raphael. Unten rechter Hand Pindar und Horaz, und linker Hand erkennt man Sappho an der Rolle, auf der ihr Nahme geschrieben ist.

Die Geige auf der Apollo spielt, hat schon oft den Tadel der Critiker auf sich gezogen. Sie verdient ihn, des beleidigten Costums wegen, aber noch mehr wegen der Stellung, die der Spieler bei diesem Instrumente annehmen muß, und die der Schönheit und dem Reitz der Stellung sehr zuwider ist. Das Streichen des Bogens gibt dem Arme eine winklichte eckige Biegung. Ueberhaupt hat diese Figur, welche sitzend vorgestellet ist, nicht das Edle, welches man von der Hauptfigur in diesem Gemählde erwarten sollte.

Es scheint auch, als wenn die beiden sitzenden Musen zu seiner Seite zu symmetrisch diesen Platz einnehmen. Sonst gibt es wohl zusammengestellte Gruppen auf diesem Bilde.

Der Ausdruck, die Wahl der Stellungen der Köpfe und der Formen, haben die diesem Meister gewöhnlichen Vorzüge.

Das vierte Gemählde stellet einige zur Ausübung der Gerechtigkeit erforderliche Eigenschaften personificirt vor.

Die Klugheit nach der gewöhnlichen Vorstellungsart, die jedoch der weise Mahler so wenig unangenehm als möglich gemacht hat, mit zwei Gesichtern. Die Figur ist sehr jung, und vortrefflich drappirt. Ein Genius hält ihr einen Spiegel vor. Zur Seite die Mäßigkeit oder Mäßigung mit dem Zaume in der Hand, und zur andern die Standhaftigkeit, die eine Eiche beugt, deren Zweige ein Genius um ihre Stirn windet. Ein Paar Genii.

Die Zusammensetzung hat nichts besonders. Inzwischen sind die einzelnen Figuren unvergleichlich.

Unter diesen Figuren zu beiden Seiten der Fenster sieht man auf der einen den Kaiser Justinian, der die Pandecten aus den Händen des Tribonians empfängt. Auf der andern den Pabst Gregorius den Neunten, der einer Magistratsperson die Decretalen überreicht. Um ihn stehen Leo der Zehnte, der Cardinal del Monte, und der Cardinal Alexander aus dem Hause Farnese. Diese Köpfe haben viel Wahrheit, wenn sie gleich sehr gelitten haben. Die Magistratsperson, welche die Decretalen empfängt, trägt das Gepräge unerschütterlicher Anhänglichkeit an geschriebenes Recht an sich, und treuer Sorgsamkeit bei der Behandlung der langweilig-

weiligsten Geschäffte, denen sich je der Mensch für das Beste seiner Mitbürger aufgeopfert hat.

Man sieht an dem Plafond dieses Zimmers einige allegorische Figuren der Wissenschaften, die an den Wänden behandelt sind.

Ich übergehe die Gemählde, die Polidoro da Caravaggio grau in grau als Basreliefs in diesem und den vorigen Zimmern größtentheils unter jenen größeren Gemählden ausgeführt hat. Sie sind so oft retouchirt, daß sie das Meiste von ihrem ersten Werthe verlohren haben.

* * *

Letztes Zimmer. Torre Borgia.

† L' Incendio del Borgo. Das Hauptgemählde in dem letzten Saale.

Leo IV. soll durch seinen Segen einen Brand in der Gegend Roms Borgo di St. Spirito genannt, gelöschet haben. Diese Handlung ist der Gegenstand dieses Gemählde. Incendio del Borgo.

Raphael wählte bei der Darstellung desselben dasjenige aus, was dem denkenden und gefühlvollen Zuschauer am interessantesten seyn mußte, den Ausdruck der Bewegungen, die ein so unerwartetes und so schnell um sich greifendes Uebel hervorbringen kann. Den Pabst setzte er mit seinem Wunder in den Hintergrund. Um aber doch den Zuschauer darauf aufmerksam zu machen, hat er einige Figuren auf den Vorgrund hingestellt, die den Pabst um Beistand anflehen, ähnliche Figuren in ähnlichen Stellungen hat

er

er auf dem Mittelgrunde wiederholt, und so führt er das Auge unvermerkt auf den Pabst, der den Segen ertheilt, zurück.

Man kann aufs neue in diesem Gemählde Raphaels Gabe bewundern, womit er sein Sujet möglichst benutzt, um eine große Menge interessanter Situationen herauszuziehen, und doch nicht mehr hineinzulegen, als jeder Zuschauer bei einer solchen Scene zu sehen erwarten wird. Seine Compositionen sind immer vollständig, nie überladen.

Es ist Nacht. Die Flammen aber verbreiten ein Licht, das der Helle des Tages gleich kömmt. Ein heftiger Sturmwind treibt sie umher, und vermehrt das Schreckenvolle der Gefahr durch die Schnelligkeit, mit der sie sich ausbreitet.

Auf der einen Seite hat das Feuer erst eben einen Pallast ergriffen, und hier ist man mit Löschen, mit Wassertragen beschäfftigt; Man schreiet nach Hülfe, nach Arbeitern. Ein Weib, deren abgleitender unordentlicher Anzug anzeigt, daß sie der Schrecken eben aus dem Schlafe geweckt hat, treibt blindlings ihre Kinder vor sich her, aber — so sehr hat ihr die Bestürzung alle Besinnungskraft geraubt — sie sucht der Flamme an dem einen Orte zu entgehen, und eilt gerade auf die Flamme an dem andern zu. Ihre Tochter, das älteste Kind, scheint die Verwirrung zu bemerken, sie sieht sich um, und fragt ängstlich, wo sie hin soll. Der weibliche Kopfputz zeigt das Geschlecht an, sonst ist dieses Kind nackt, und zitternd sucht es mit über der Brust zusammengeschlagenen Armen einigen Schutz wider die Kälte der Nacht.

Das

Das jüngste, ein Sohn schreiet: Sein Alter scheint kein anderes Gefühl des gegenwärtigen Uebels zu kennen, als das, im Schlafe gestört zu seyn.

Auf der andern Seite zeigt sich mütterliche Liebe in aller ihrer Stärke. Ein Weib reicht von der Mauer eines Hauses, dessen Inneres schon die Flammen verzehrt haben, ihr Kind in Windeln dem unten stehenden Vater herab. Mit welcher Behutsamkeit; wie scheint sie nur zu fürchten, daß der Vater es nicht gehörig auffange! Für sich fürchtet sie nicht die Flammen, die begleitet von dickem Rauch, schon über ihren Kopf hinausschlagen. Die übrigen Bewohner dieses Hauses haben es verlassen. Ein starker nervigter Mann in der Blüthe der Jahre trägt den erschlafften, erstarrten Vater weg, der kaum noch Kräfte genung hat, seinen Träger zu umklammern. Ein muntrer Knabe, unbekümmert über seinen künftigen Wohnort, — ihm ist die ganze Welt offen — geht rasch neben ihnen her. Aber das alte Weib mit dem Korbe, in den sie einige Habseligkeiten in der Eile gepackt hat, sieht traurend nach dem Orte zurück, in dem sie ungern das Uebrige hat zurücklassen müssen. Endlich läßt sich ein Jüngling, dessen Körper Behendigkeit zeigt, von der Mauer herab. Diese Handlung bewegt eine unten sitzende Mutter mit übergebeugtem Körper ihr Kind zu bedecken, damit der herabspringende Mann beim Fallen dies einzige ihr übrig gebliebene Kleinod nicht beschädige.

In der Mitte des Bildes spreitet eine weibliche Figur ihre Hände kniend gegen den Pabst aus. Aber das hülflose Alter des Kindes ist eher berechtigt Erbarmen

men zu erwecken; eine andere Frauensperson drückt ihr Kind zur Erden nieder, und hebt dessen gefaltete Hände zu ihrem Beschützer empor.

Dies ist ungefähr der Gedanke dieses Gemähldes.

Die Anordnung als Theil der poetischen Erfindung ist sehr gut. Die Figuren, die am meisten des Ausdrucks und der Schönheit der Stellung fähig waren, sind vor dem minder Interessanten herausgehoben; Man übersieht ohne Unordnung das Ganze, und verweilt bei dem Detail ohne Ermüdung.

Jede Figur hat ihren ihr eigenen und der Situation angemessenen Ausdruck, sowohl in Mine als Stellung.

In der Zeichnung scheint Raphael sich zu sehr an den Stil des Michael Angelo gehalten zu haben. Die Muskeln sind zu stark angedeutet, als daß sie nicht eine gewisse Härte in die Formen hätte bringen sollen. Dem ohngeachtet werden die Frau, die den Eimer trägt, die Gruppe des Sohns, der den Vater auf den Schultern fortbringt, die Frau, die mit ausgespreiteten Armen die Hülfe des Pabstes anfleht u. s. w. als Muster schön gezeichneter ganz im Stil der Antike gedachter Figuren angesehen werden können.

Die Gewänder, vorzüglich die fliegenden, sind vortrefflich. Das Bild, und folglich auch die Zeichnung, haben gelitten.

Die Farbe ist zu ziegelroth. Das Helldunkle ist nicht beobachtet, und die Luftperspektive ist ganz verfehlt.

In

In diesem nämlichen Saale sind noch folgende Gemählde nach Raphaels Zeichnungen verfertiget.

Der Sieg des Pabstes Leo IV. über die Saracenen bei Ostia.

Die Krönung Carls des Großen durch Leo IV.

Leo IV. der zum Beweise seiner Unschuld aufs Evangelium schwört.

Man wird bei einer genauen Untersuchung den Geist Raphaels in diesen Stücken nicht verkennen. Da sie aber sehr beschädigt und oft retouchirt sind, so wird der Liebhaber sich gern bei unverdächtigern Beweisen der Kunst dieses großen Meisters aufhalten wollen.

Die Decke ist von Pietro Perugino.

Michael Angelo Sixtinische Capelle.

Sixtinische Capelle.

So wie der Reisende, dessen Auge sich lange am Spiegel des Genfer Sees, an der Fülle seiner fruchtbaren Ufer und an den röthenden Schneebergen, die ihn von ferne umkränzen, geweidet hat, nun sich in den Gebürgen Savoyens eingeschlossen sieht, wo nackte Felsen mit überhängendem Haupte seiner Scheitel drohen, und rauschende Waldströme zu seinen Füssen in Abgründe stürzen; so tritt der Liebhaber aus den Sälen der Antiken und Raphaels in die Sixtinische Capelle.

Die

Die Neuheit der Gegenstände, das Hebende des Außerordentlichen, das Schaurige der rohen Wildheit ergreifen seinen Geist mit Erstaunen: aber bald wird ihm diese Empfindung gewöhnlich, der Zauber verfliegt, und er wünscht sanftern Reitz zurück, der sein Herz zu füllen im Stande sey.

Diesen Gang glaube ich, werden die Ideen des Liebhabers nehmen, wenn er seinen Geschmack durch die Schönheit der Antiken, und durch die Wahrheit des Ausdrucks in den Gemählden Raphaels gebildet hat. Sollte er aber mit dem Studio der Gemählde des Michael Angelo den Anfang machen, so fürchte ich, er dürfte das Uebernatürliche, das immer auf unsere rohe Einbildungskraft am stärksten würkt, der Simplicität; das Uebertriebene, wofür der ungebildete Geist immer empfänglichen Sinn hat, dem Natürlichen vorziehen; und so vielleicht auf immer des Gefühls des Schönen unfähig werden.

Michael Angelo Buonarotti.

Michael Angelo Buonarotti lebte von 1474 bis 1564 — Er besaß bei einer brennenden Einbildungskraft und einem schnellen durchdringenden Witze ein Herz, dem Begriffe von Schönheit und sanfter Grazie fremd waren. Seine Bilder steigen vor ihm auf wie magische Erscheinungen, und die Natur bildete sich auf der Netzhaut seines Auges wie in einer Camera obscura. Der Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machten, war heftig; er bemeisterte sich ihrer auffallendsten Unterscheidungszeichen, und setzte diese vor den Anblick der Zuschauer mit eben der Stärke hin, womit er sie empfunden hatte. Allein wenn er nun die feineren Züge hinzuthun wollte, die

in

in Verbindung mit den stärkern einem Gegenstand auſser der Deutlichkeit auch Wahrheit geben, so war das Bild verschwunden, und was stehen blieb, war nur das Gerippe eines Bildes, das sein sinnreicher Verstand willkührlich auszufüllen suchte.

Michael Angelo hatte um die Kunst für die Epoche, worin er lebte, groſse Verdienste. Er war der erste, der groſse Flächen mit Figuren auszufüllen wagte, die mit dem Platze, für den sie bestimmt waren, im Verhältnisse standen. Er lehrte zuerst das Ueberflüſsige von dem Nothwendigen unterscheiden, und das Auge durch groſse Massen in der Zeichnung anzuziehen. Er brachte die Lehre von Verhältnissen auf richtige Grundsätze, und lehrte den Zusammenhang des Knochen- und Muskelnbaues in ganzen Figuren.

Kurz! Er war der Mann von Genie, der die Kunst aus ihrer kleinlichen Schüchternheit empor hob, und selbst durch seine Fehler einen gegründeten Anspruch auf unsere Dankbarkeit hat, weil sie einen Raphael in der Gleise der Wahrheit erhielten.

Für den Künstler ist in den Werken des M. Angelo eine reichere Erndte als für den Liebhaber. Diesen muſs man vielleicht mehr auf die Fehler unsers Künstlers als auf seine Vorzüge aufmerksam machen, damit das Anziehende, was jene begleitet, ihn nicht verführe, sie mit diesen zu verwechseln.

Die Gegenstände, die den Pinsel des M. Angelo beschäfftigten, waren selten angenehm, und wenn sie es waren, so wurden sie unangenehm durch die Art, wie er sie behandelte.

Seine Gedanken sind oft ungeheuer, und dies wird zuweilen mit Größe verwechselt. Seine Hauptabsicht ging immer dahin, Erstaunen zu erwecken. Unsere Seele wird bei dem Anblick seiner Werke erschüttert, unsere Einbildungskraft beschäfftigt, aber unser Herz bleibt ungerührt.

Eine Menge von Figuren in schweren Stellungen neben einander zu vereinigen, scheint das Grundgesetz seiner Anordnung gewesen zu seyn. Seine Personen so zu stellen, wie es der vorzügliche Antheil, den sie an der Handlung nehmen, oder die Regeln der Gruppirung erfordern, daran scheint er nicht gedacht zu haben.

Die Aeußerung eines denkenden Wesens in dem feinern Spiele der Minen entging ihm. Er legte den Ausdruck in die Stellung der Glieder, und aus Furcht, nicht deutlich zu werden, hat er ihn beinahe immer übertrieben; oft ist er nicht schicklich, oft nicht einst passend. Er nahm den Trotz für Heldenmuth, das Zurückscheuchende für Majestät, und das Gezogene für Anmuth. Seine Formen sind nicht einst aus der schönen Natur gewählt. Seine Weiber sind zu männlich, seine Jünglinge zu schwerfällig, seine Alten zu abgemergelt.

Er hatte eine genaue Kenntniß von der Form und der Lage der Knochen und Muskeln in Ruhe. Aber er kannte sie nur, wie man sie durch die Zergliederung der Leichnahme kennen lernt: nicht mit den Abwechselungen, die die Bewegungen des lebenden Körpers hervorbringen, entblößt von der weichen Haut, die sie bedeckt.

Seine

Seine Extremitäten sind ohne Noth verdreht, und convulsivisch verzerrt; die Gewänder willkührlich geworfen, und die Falten zu ängstlich gelegt.

In seinem Colorit im Helldunkeln scheint er sich gefärbte Wachsbilder zum Vorbilde genommen zu haben, die ein Ungefähr vereinigt hat. Diese Theile sind ohne Wahrheit, ohne Abwechselung, ohne Wahl in seinen Gemählden.

Ob Michael Angelo je in Oehl gemahlt hat? ist zweifelhaft. Die Staffeleigemählde, die man für seine Arbeit ausgibt, sind wahrscheinlicher von seinen Schülern. Sein weitläuftigstes Werk ist die Sixtinische Capelle, daraus läßt sich am sichersten sein Verdienst als Mahler bestimmen.

Ich will nun das Urtheil, das ich im Allgemeinen darüber gefället habe, durch eine detaillirtere Prüfung zu rechtfertigen suchen.

† Das jüngste Gericht.

Das jüngste Gericht.

Wenn meine Einbildungskraft sich dieses Sujet mahlerisch darstellt, welches Bild steigt in meiner Seele auf?

Finsterniß, wie man sie sich nach der Zerrüttung aller Elemente denkt, umhüllet die Erde: Aber die Glorie, in der der Weltrichter in Begleitung der Auserwählten vom Himmel herabsteigt, erleuchtet hinreichend den Vorgrund mit der Handlung die darauf vorgehet. Welche Situationen! Welche Charaktere! Welcher Ausdruck! Welche Stellungen!

Hier steigt der Gerechte mit ruhiger Zuversicht aus der Gruft hervor; dort betet ein anderer dankbar an. Geliebte, Eltern und Kinder, Brüder und Freunde erkennen sich wieder, eilen aufeinander zu, und vergessen sich in ihren Umarmungen. Engel tragen Gruppen von Seligen empor; der Weltrichter reicht ihnen mit dem Ausdrucke der Güte die Hand und schleudert mit zurückgewandter Rechte den Donner auf die Verdammten, die man im Hintergrunde erblickt. Dort erleuchten die leckenden Flammen des feurigen Pfuhls die Scene des Grauses und des Schreckens, hinreichend um sie zu erkennen, aber nicht stark genung, um dem vordern Lichte zu schaden.

Unglückliche, die sich nun auf immer von demjenigen getrennt sehen, was ihnen auf Erden das liebste war, hülflos ihre Arme darnach ausstrecken; Andere, die den Himmel verzweifelnd anklagen; Andere, die mit neidischem Blicke auf die Seligen sich foltern, stehen auf dem zweiten Plane, und leiten das Auge in Verbindung mit dem Ganzen auf den Hintergrund, wo der Donner des Allmächtigen die Frevler in den feurigen Abgrund stürzt. —

Aber was findet man von diesen und andern Ideen, wodurch dies Sujet so reich an interessanten Eindrücken werden könnte, in diesem Gemählde? Nichts! Es gleicht einer Beschreibung, wodurch eine feurige und fruchtbare Einbildungskraft, die weder von Gefühl noch Geschmack geleitet wird, bei langen Winterabenden, horchenden Kindern und Weibern, ein Grausen würde abjagen wollen.

Oben in einer Glorie ist Gott der Vater, unter ihm der heilige Geist als Taube, zu beiden Seiten stehen zwei Gruppen von Engeln, deren eine das Kreuz, die andere die Säule halten, woran Christus gegeißelt wurde. Unter dem heiligen Geiste der Sohn, neben ihm seine Mutter, die Apostel, die Patriarchen, und rund herum Märtirer, und andere Heilige die ihm die Instrumente ihrer Marter zeigen. Hier theilt sich das Gemählde ungefähr in der Mitte ab, und wird mit dem untern Theile durch isolirte Figuren einiger Engel verbunden, die Selige in den Himmel heben, und Verdammte zurück stoßen. Unten ist Erde und Wasser. Todte steigen aus den Gräbern, Engel streiten gegen Teufel, und nehmen diesen schon entwandte Seelen ab. Einige Verdammte werden bereits gemartert.

In dem obern Theile ist die Anordnung symmetrisch, unten aber so unordentlich, daß der Blick sich immer darin verwirrt. Der Ausdruck ist allenthalben übertrieben und oft gemein; viele Gedanken sind sogar ekelhaft. Dahin gehört der heilige Bartholomäus, der dem Christ seine abgestreifte Haut zeigt, der Wollüstige, dem eine Schlange in die Schaam beißt ꝛc. Nichts ist dem Künstler besser gerathen, als der Ausdruck der Verworfenheit in den Teufeln.

Einzelne Schönheiten, vorzüglich in Rücksicht auf Zeichnung und Verständniß der Anatomie, wird Niemand verkennen. Aber das Ganze? — Des Mangels an Haltung, an Colorit nicht einst zu gedenken.

Dies Gemählde nimmt eine große Wand dem Eingange gegen über ein.

Gemählde am Plafond.

Am Plafond sind einige Begebenheiten aus dem ersten Buch Moses in verschiedenen Abtheilungen vorgestellt. Man lobt darin die Figuren Gottes. Allein mir scheinen sie durchaus den zurückstoßenden Ernst zu haben, der sich mehr für einen Zauberer als den Weltregierer paßt. In dem Bilde, wo der Schöpfer die beiden großen Lichter ans Firmament setzt, hat er den Anstand eines schlechten Schauspielers. Der Engel der sich in eben diesem Bilde in dem Schooße des Schöpfers aus Furcht vor dem Monde verkriecht, ist eine lächerliche Idee.

† In dem Bilde von der Erschaffung Adams hat der Künstler den Gedanken ausdrücken wollen: und er blies ihm einen lebendigen Odem ein. ~~Der~~ Schöpfer ~~steht vor~~ rührt den halbaufgerichteten Adam, ~~und rührt ihn~~ mit dem Finger an, gleichsam als würde er von der elektrischen Kraft, die aus ihm herausgeht, belebt, oder vielmehr aus dem Schlafe geweckt. Allein für einen Zuschauer, der nicht jene Worte in Gedanken hat, bleibt Adam immer ein Mensch, der sich in die Höhe richtet, und der Schöpfer immer ein Alter, der ihn mit dem Finger anrührt. Die Figur Adams ist sonst einer der richtigst gezeichneten nackten Körper neuerer Kunst.

† Auch der Fall der ersten Eltern wird der Zeichnung des Nackenden wegen geschätzt.

In ~~dem~~ diesem Gemählde von der Erschaffung ~~der Eva~~ Adams hat Michael Angelo zuerst Gott den Vater von einer Gruppe von Engeln tragen lassen. Eine glückliche Idee, die hernach oft wiederholt ist.

† Rund

s. Vasari, T. VI, p. 206. In der Schöpfung Evens steht der Schöpfer vor der knieenden Eva, die eben aus des schlafenden Adams Seite heraus kommt.

† Rund um den Plafond herum sieht man mehrere Sybillen und Propheten in academischen Stellungen. Sie zeichnen sich durch eine repräsentirende Anmaaßung, durch eine Anstrengung von Kräften aus, deren Grund man nicht absieht, die über die Gränze der Wahrheit verstärkt ist.

Man sieht wohl ein, daß ein Mensch in einer ähnlichen Lage sich so stellen könnte, daß er sich aber gewiß nicht so stellen würde, wenn es ihm nicht darauf ankäme, recht bedeutungsvoll auszusehen.

Der Ausdruck in den Figuren des Michael Angelo verhält sich zu dem Ausdrucke in den Figuren des Raphael, wie die Bewegung eines vorexercirenden Flügelmanns zu den Bewegungen eines Soldaten in Reihe und Glieder.

* * *

Camera de' Papiri mit einem Plafond von Anton Raphael Mengs.

Camera de Papiri.

Anton Raphael Mengs erhielt mit Raphael Sanzio da Urbino beinahe dieselbe frühere Bildung. Auch er wurde jung an Treue der Nachahmung und sorgfältige Beobachtung der Verhältnisse gewöhnt, auch er besaß beinahe von seiner Kindheit an, ein Auge das richtig sahe, und eine Hand die willig folgte; die frühere Bekanntschaft mit den Meisterstücken der alten und der neueren Kunst hatte er vielleicht zum Voraus; er ward ein großer Mahler, ein brauchbarer Schriftsteller in seinem Fache; — und ward kein Sanzio.

Anton Raphael Mengs.

Es ist wahr! Niemand kannte besser als unser Landsmann die Maaße und den Umfang der Forderungen, die man an einen Künstler in Rücksicht auf das Talent der Ausführung zu machen berechtigt ist. Man darf auch dreist sagen, daß er sie in diesem oder jenem seiner Bilder in einer Vereinigung befriediget hat, die uns bis dahin unbekannt geblieben war. Allein dies gilt nur von Werken von einfacher Zusammensetzung, von einzelnen Figuren, deren wohlgefällige Gestalten sich unter dem Charakter stiller Eingezogenheit, heiterer Ruhe, und des kindlichen Reitzes zeigen. In größeren Zusammensetzungen, deren Interesse auf dem Ausdruck nach außen gerichteter Affekten, vollständig sichtbar motivirter Handlungen, hoher Bedeutung, und völliger Uebereinstimmung jedes einzelnen Theiles zum Ganzen beruhet, zeigen sich alle die Mängel die das Talent von dem Genie unterscheiden.

Unterschied zwischen Genie und Talent in dem bildenden Künstler: in Rücksicht auf Erfindsamkeit, Einbildungskraft, Empfindung und Geschmack.

Mengs erfand mit Mühe: er hatte keinen Reichthum an Ideen, keine Erfindsamkeit, und was schlimmer war, er besaß keine Einbildungskraft. Ich rede von der Einbildungskraft, die eigentlich den Mahler macht: von der Gabe in unserer Seele ein Geschöpf zu brüten, zu dem vielleicht unzählige Erfahrungen im Einzelnen den Stoff gegeben haben, das aber wie ein Ganzes auf einmahl, mit allen den ergreifenden Details der Wahrheit aufsteigt, womit wir im Leben zum ersten Mahle einen Gegenstand erblicken; von der Gabe das Bild von mehreren zu einem Auftritt vereinigten Figuren jede mit ihrem eigenthümlichen Ausdruck, Form, Farbe, Beleuchtung, und dann wieder in ihrer Einheit, in ihrer Uebereinstim-

einstimmung die ganze Zeit der langwierigen mechanischen Behandlung hindurch unverrückt festzuhalten, dazu zu setzen, davon abzunehmen, ohne daß die erste ursprüngliche Idee eine wesentliche Veränderung leiden könnte.

Diese göttliche Gabe, mit der vielleicht nie ein Mensch jenseits der Alpen gebohren worden ist, scheint mir nicht der Antheil des Raphael Mengs gewesen zu seyn. Sanzio schuf in seinem Kopfe und verbesserte nach den Antiken und den Werken seiner Vorgänger: Mengs las das Beste aus den Antiken und den Neueren zusammen, und schuf auf dem Plane des Bildes. Die Werke des ersten gleichen dem Guß eines Spiegels, den ein Hauch über die Fläche geblasen hat, die Werke des letzten eingelegter Arbeit, die durch den Fleiß des Florentiners aus kostbaren Ueberbleibseln des Alterthums zusammengefuget worden. Ich rede von weitläuftigen Compositionen.

Das Gefühl sittlicher Schönheit, und die Empfindung des sinnlich Schönen hängen vielleicht in dem Geiste des Menschen von einer und derselben Fähigkeit ab. Die verschiedene Richtung, welche ihr äußere Verhältnisse und begleitende Seelenkräfte in der Anwendung geben, bringt vielleicht ihren Productionen bald den Nahmen eines schönen Kunstwerks zu Wege, bald den Nahmen einer schönen That. Um in den stillen Scenen des Mittelstandes, um im engen Cirkel häuslicher Verbindungen, als Weiser, Freude und Heiterkeit um sich her zu verbreiten, bedarf es nur eines sanften Charakters, gemäßigter Affekten, und einer ruhigen Achtsamkeit auf das was

andere um uns liebenswerth macht. Aber um als Held in den verwickelsten Lagen eines Staats dessen Stütze mit Aufopferung der theuersten Verhältnisse zu werden, müssen wir die Tugend mit Leidenschaft lieben, wir müssen sie verkörpert sehen, ihr Glanz muß in uns das Ideal einer Vollkommenheit wecken, das nur unsern Verhältnissen, unsern Kräften, mit einem Worte: uns gehört. So wie der Ton eines musicalischen Instruments den Geist eines Compositeurs in eine Schwingung setzt, in der er ungehörte Töne aus sich selbst hervorruft, so können große Beispiele im Einzelnen zwar die Stimmung zur Größe nicht aber ihre völlige Harmonie hervorbringen. Der Geist des Alexanders belebte einen Cäsar, durch Nachahmung seiner Thaten entstand nur ein Carl der Zwölfte.

Mengs sah das Schöne in den Werken der Alten ein, er begriff es, und lieferte hier und dort glückliche Nachbildungen schöner Gestalten: Raphael ward durch ihren Anblick begeistert, er zündete, dem Prometheus gleich, seine Fackel an dem himmlischen Feuer an, und ihr Abglanz warf nicht Schatten von Göttern hin, ihre Wärme belebte Menschen, seine eigenen Geschöpfe.

Wahrnehmung des Guten und Schönen heißt im Allgemeinen Geschmack. Aber in der Art der Anwendung ist dessen Wesen sehr verschieden. Der eine Mensch hat ihn durchs Gefühl, der andere hat ihn durch Nachdenken: Der eine weiß die Gründe seines Urtheils trefflich auseinander zu setzen, der andere schafft statt aller Antwort. Es scheint daß bei dem ersten die Vernunft im genaueren Verbande mit dem

Scharf-

Scharfsinn steht, bei dem andern der Scharfsinn mit dem Herzen und der Einbildungskraft. Dem bildenden Künstler ist die letzte Art zu wünschen, dem Beschauer des Gebildeten kann die erste genügen. Mengs hat viel über den Geschmack geschrieben; wir vermissen ihn oft in seinen Gemählden.

Diese Betrachtungen können dem Urtheil über das Verdienst unsers Mengs, als Mahler, zur Grundlage dienen. Er hat einzelne Figuren mit dem Charakter einer lieblichen Heiterkeit vortrefflich gedacht und ausgeführt. Dies erstreckt sich jedoch bei weiblichen und männlichen selten weiter als auf das Alter dem jene Eigenschaften vorzüglich eigen sind: des Kindes, des Jünglings, und des Mädchens, beide an den Gränzen der Pubertät. Menschen, die bei wachsender Geistesstärke Formen von hoher Bedeutung, den Ausdruck heftiger Affekten zeigen, sind ihm selten geglückt. Seine größeren Compositionen sind nicht häufig mit wahrer Rücksicht auf den Zweck und die Würkung der Kunst erfunden und angeordnet, und es fehlt beinahe durchaus an jener Harmonie aller Theile zum Ganzen, die eine Arbeit zu einem Werke macht.

Mengs hatte eine harte Erziehung genossen, er hatte lange in Miniatur gemahlt. Seine Behandlung ist immer ängstlich geblieben.

Der Plafond in diesem Zimmer ist das schönste Werk, das wir von ihm kennen. Plafond des Mengs.

Man urtheilt so verschieden darüber in Rom, einige erheben, andere erniedrigen es so sehr, daß schon dies allein die Vermuthung erweckt, man unterscheide

scheide bei dessen Beurtheilung nicht genungsam die verschiedenen Theile der Kunst, deren Vereinigung Vollkommenheit ausmacht.

Der Gedanke des mittelsten Gemähldes ist folgender: Die Geschichte ist im Begriff, dasjenige aufzuzeichnen, was Janus ihr dictirt. Wahrscheinlich soll Janus, der Mann mit dem gedoppelten Antliz, hier die Scharfsichtigkeit und das Gedächtniß vorstellen. Die Zeit, ein rüstiger Alter, liegt gekrümmt vor der Geschichte, die ihr Buch auf seinen Rücken stüzt. Ein Genius bringt Documente herzu. Eine Renomee, eine Fama, stößt in die Trompete, indem sie auf das Museum Clementinum zeigt, welches man im Hintergrunde sieht.

Diese Erfindung scheint mir nicht glücklich. Hier sind meine Gründe.

Vorläufige Bestimmung der Eigenschaften einer guten allegorischen Zusammensezung für die schönen Künste.

Es ist, wie mich dünkt, den schönen Künsten bis jezt sehr nachtheilig gewesen, daß man das eigentliche Symbol von dem schönen Kunstwerke nicht bestimmt genung unterschieden hat.

Das Symbol will belehren. Es will durch anschauliche Erkenntniß den nicht sinnlichen Begriff schneller, lebhafter und mit mehr umfassender Bedeutung in die Seele bringen, mithin mehr und besser sagen, als durch bloße Worte; darum nimmt es Form und Körper zu Hülfe.

Aber das schöne Kunstwerk besorgt mein Vergnügen. Es gibt meinem Herzen, meiner Einbildungskraft Nahrung, es unterhält meinen Verstand, aber leicht, und immer, entweder mittelbar durch die Beschäfftigung, die es jenen Geisteskräften gibt, oder wenig-

wenigstens in deren Begleitung; Belehrung liegt gänzlich außer dessen Zweck. Wenn also die schöne Kunst ihren Werken eine allegorische Bedeutung unterlegt, so geschieht es um dasjenige, was durch den sichtbaren Ausdruck schon interessant seyn würde, durch Verknüpfung mit einer geheimen Bedeutung noch interessanter zu machen. Sucht sie abstrakte Ideen zu ihren sinnlichen Bildern, so sucht sie diese nur um jene zu schmücken, nicht um ihnen Wesen und Gehalt zu geben.

Alle bildende Kunst hat endlich Nutzen zum Endzweck. Aber die schöne Kunst nutzt im Allgemeinen, indem sie durch den Genuß edlerer Vergnügungen den Keim für alles Gute und Schöne in dem Menschen entwickelt und erhält. Eine bestimmtere Absicht in ihren einzelnen Werken aufzusuchen leiden ihre wesentlicheren Vorzüge nicht. Doch, dies weiter auszuführen, behalte ich mir an einem andern Orte vor.

Weil man meine Gründe dort prüfen kann, so setze ich hier die Sache als ausgemacht fest, und folgere daraus einen wichtigen Unterschied zwischen der bildenden Kunst, die für den Verstand, für Wissenschaft arbeitet, und derjenigen, die für den Sinn des Schönen schafft. So wie bei den Alten das Bild, das Zeichen einer religiösen Verehrung, nach ganz andern Grundsätzen verfertigt wurde, als das Werk, das durchs Beschauen genossen werden sollte: So wie ihnen eine Diana von Ephesus ganz etwas anders war, als ein Antinous; so ist auch noch jetzt ein Symbol von einer schönen allegorischen Vorstellung wesentlich verschieden.

Auf

Auf Münzen, auf Denkmählern, auf allen Werken, die wissenschaftliche Bedeutung, Belehrung, Aufbewahrung des Geschehenen zur Absicht haben, laufen Nutzen und Vergnügen in einander, und der Unterschied zwischen Symbol, Zeichen, und allegorischer Vorstellung, schönem Bilde, wird, dem Zweck und der Verfahrungsart des Verfertigers nach, weniger fühlbar. Hier tritt schriftliche und mündliche Ueberlieferung dem Ausdruck des Bildes zur Seite: Die Enträthselung der Absicht macht keine Schwierigkeit, und sollte sie welche machen, so belohnt dafür der Vortheil der Belehrung, die Beschäfftigung des Witzes in Aufspührung seiner Verhältnisse zwischen Bild und Gedanken. Geht darüber der Eindruck der Schönheit verlohren, wohl! wir halten uns an den Gewinn von Ideen, die neu in unserm Kopfe aufsteigen.

Aber das Werk einer Kunst, welches den Sinn des Auges durch Schönheit der Gestalt vergnügen, das Herz durch den Ausdruck interessanter Affekten zur Mitempfindung einladen, und die Einbildungskraft durch Darstellung dessen, was sie sich als Bild zu denken gewohnt gewesen ist, ausfüllen, nicht spannen will; das Werk einer solchen Kunst, sage ich, muß auf den ersten Blick verstanden werden. Findet der Beschauer nicht in seiner eigenen Erfahrung den Schlüssel zu dessen Verständigung, soll er erst einen gelehrten Ausleger herbeirufen, über die Bedeutung nachsinnen und rathen, so geht seine Begierde, von der sichtbaren Vollkommenheit gerührt zu werden, verlohren, und das, was übrig bleibt, ist nicht Vergnügen seines Auges und seines Herzens, nicht Ausfüllung

füllung seiner Einbildungskraft; es ist kalte Beschäfftigung seines Witzes.

Wie unsicher ist die Rechnung, die der Künstler auf das Maaß von Kenntnissen macht, die der Liebhaber zu dem Anblick seines Werkes herzubringt! Wie abhängig von unzähligen Nebenumständen und Verhältnissen der Erziehung, des Nationalcharakters, der Neigungen, der Beschäfftigungen! In der That die allegorische Schrift, in so fern sie für sich steht, ist die eingeschränkteste von der Welt, kaum einigen Personen aus einer Classe unter einem Volke verständlich!

Schon diese Betrachtung allein sollte dem Künstler die Verbindlichkeit auflegen, jenes Interesse, das von der Kenntniß der geheimen Bedeutung abhängt, und nur von wenigen empfunden wird, demjenigen unterzuordnen, das dem Wesen der Kunst angemessener, von jedem wohlerzogenen Menschen getheilt wird. Ich rede von dem Ausdruck der Affekten, die jedem Menschen mit einem Herzen gemein sind, der sichtbare Handlung motivirt, und von dieser wieder motivirt wird.

Bei einzelnen Figuren fällt die Nothwendigkeit weniger auf. Ist es nicht die Gerechtigkeit, die wir sehen, so ist es eine schöne Frau; die Waage in der Hand, selbst der unverständliche Strauß zu ihrer Seite, wird den Eindruck ihrer schönen Gestalt nicht stören. Es ist die körperliche Form, auf die wir bei einzelnen Figuren unsere erste und hauptsächlichste Rücksicht nehmen.

Aber ganz anders verhält es sich mit weitläuftigeren Zusammensetzungen, mit den sogenannten historischen

rischen Compositionen, mit Werken, auf denen wir mehrere Personen neben einander handeln sehen. Ein solches Bild ist für uns ein wahrer pantomimischer Auftritt, nur mit dem Unterschiede, daß die Akteurs in einem gewissen Momente, wie vom Anblick des Medusenkopfs gerührt, angeheftet stehen bleiben, und durch Stellung, Mine und Blick die Gedanken, Lage, und Empfindungen anzeigen, in der sie sich in dem Augenblicke befanden, in dem sie auf immer fortzuhandeln aufhörten.

Die ersten Fragen, die nun der Zuschauer an diese bezauberten Figuren thut, sind diese: Was ist eure Bestimmung? Wie kommt ihr hieher? Was habt ihr mit einander gemein, daß ich euch hier zusammen sehe? Und die Antwort der Zauberin, der Mahlerei: Sie sind von der Hülfe der Rede entblößt; aber seht auf ihre Gebährden; Der Ausdruck des einen Mimikers enthält immer den vollständigsten Grund des Ausdrucks in dem andern: so hängen sie zusammen, und dieser Zusammenhang erklärt die Handlung, an der sie gemeinschaftlich Theil nehmen, als ihre fernere Bewegung gehemmet wurde!

Nun wird der Zuschauer über den Zweck des Ganzen mit Leichtigkeit verständiget seyn, nun wird er ohne Schwierigkeit den Ausdruck in jeder einzelnen Figur prüfen, und beurtheilen. Er fühlt die Einheit in der Mannichfaltigkeit, dieses wichtige Bestandtheil der Schönheit, welches es allein entschuldigen kann, daß der Künstler mehrere Figuren an einen Ort zusammendrängt, wo sie dem Ausdruck immer schaden, wenn sie ihm nicht helfen, und wo die Schönheit der

Gestalt

Gestalt immer durch die Vereinigung mit mehreren Schönheiten verlieret.

Eine Darstellung nach diesen Grundsätzen ist immer als die Staffel der Kunst und des Vergnügens angesehen worden, und derjenige, der eine Menge personificirter Ideen von Symbolen nur darum an einen Ort vereiniget, weil sie sich als Begriffe in seinem Kopfe unter einen allgemeinen Satz bringen lassen, scheint sich ansehnlich von derselben zu entfernen.

Denn bleiben diese Zeichen von Ideen in unthätiger Ruhe, so wird die Scene für lebende, aber stumme eingewurzelte Personen zu einer Gallerie ihrer steinernen Nachbildungen: und erhält jedes Symbol für sich den Ausdruck der Würkung aus der wir uns dessen Kraft abstrahirt haben; so wird aus dem ernsthaften Auftritt ein Narrenhaus, in dem jeder sich nicht ohne Nachtheil für den andern herumtummelt, und wo der Witz, als ein besonders dazu angesetzter Custode, uns erst mit den Schicksalen und der Bestimmung eines jeden bekannt machen muß.

Mein Rath ist also dieser: Wo der Mahler eine allegorische Bedeutung in ein Gemählde legt, das aus mehreren Figuren zusammengesetzt ist, da ordne er sie immer der Darstellung einer Begebenheit, eines Vorfalls unter, der uns als Bild, wiewohl mit Abwesenheit derjenigen zufälligen Bestimmungen, welche die Allegorie bezeichnen, aus der Erfahrung des gemeinen Lebens bekannt ist, oder doch aus würklich gesehenen Gegenständen leicht als ein sichtbares Bild von dem Beschauer zusammengesetzt wird. Um recht deutlich zu werden, will ich einige Beispiele allegorischer

gorischer Gemählde anführen, welche diese Forderung zu befriedigen scheinen.

Ein Kind reutet auf einem gezäumten Löwen. Wie der schalkhafte Knabe lächelt, wie er sich seines Spieles freuet! Wie sich das gutmüthige Thier seiner Stärke gegen den neckischen Knaben entäußert! Wie angenehm die Lieblichkeit des Kindes mit der Majestät des Löwen contrastirt!

Aber was seh' ich? Das Kind hat Flügel, es trägt Köcher und Bogen. Ha! es ist Amor, und die geheime Bedeutung: Liebe zähmt Stärke.

Zwei verworfene Menschen sind im Begriff eine hülflose Schöne in einen Abgrund zu stürzen. Sie ist entblößt, der Raub ihres kostbaren Schmucks ist wahrscheinlich die Veranlassung zu dieser Grausamkeit. Die Spuht des begangenen Verbrechens soll durch ein schändlicheres bedeckt werden. Ich zittre, daß die Vorsehung es zugibt, aber ich zittre umsonst: Ein nervigter Alter eilt zu ihrer Rettung herzu, und entreißt sie dem Verderben.

Wozu trägt dieser Alte Sense und Stundenglas, warum sind die schändlichen Verfolger der nackten Schönen mit zugespitzten Ohren gezeichnet? Es sind Mißgunst und Neid, welche die Wahrheit im Abgrunde der Vergessenheit zu begraben dachten, aber die Zeit zieht sie hervor.

Mit der ganzen Stärke, mit aller Lebhaftigkeit einer sinnlichen Erkenntniß übersehe' ich auf einmahl alle schrecklichen Folgen des Krieges auf einem Bilde des Rubens in dem Pallast Pitti zu Florenz. Mars

wird durch die Göttin der Rache, die flammende Blicke und brennende Fackel verkündigen, gewaltsam fortgerissen. Umsonst wirft sich Venus in Thränen in die Arme des Geliebten, umsonst umschlingen Amorinen seine Knie; er zertritt mit seinen Füßen halbzerrissene Bücher, vor seinem Anblick stürzen Künste und Wissenschaften zu Boden. Verzweiflungsvoll verbirgt ein Weib ihr Kind in ihren Busen, auf der Schwelle des geöffneten Janustempels sitzt die trostlose Erde, und im Hintergrunde läßt die Flamme brennender Dörfer ein verheertes Land und Gruppen von Kriegern sehen.

Jedem ist die Allegorie begreiflich; aber gesetzt, sie wäre es nicht! Werden wir darum das ganze Bild nicht erklärbar finden, weil einige Nebenfiguren, Nebendinge, uns ohne die geheime Bedeutung nicht verständlich sind? Liefert die Hauptgruppe nicht einen Ausdruck von Empfindungen, der durch den bloßen Anblick hinreichend motivirt, durch die Vergleichung mit den gemeinsten Erfahrungen überflüßig gerechtfertigt wird? Hat der erzürnte Held, der sich aus den Armen seiner Familie reißt, nur denn ein Anrecht auf unsere Theilnehmung, wenn er der Gott des Krieges, seine Gattin die Göttin der Liebe, und seine Kinder Amorinen sind? Ist es die Verknüpfung der Ideen, die uns dieses Bild so schätzbar macht, oder ist es die Situation, welche zum Ausdruck interessanter Affecte die Veranlassung gibt?

Genung! Jede zusammengesetzte allegorische Vorstellung, die ein Gegenstand der schönen Kunst seyn soll, liefere uns die Darstellung eines Vorfalls, einer

Begebenheit, einer Situation, die an sich eines zusammenhängenden, und für Herz und Einbildungskraft interessanten Ausdrucks fähig ist. Die geheime Bedeutung verstärke den Antheil, den wir an dem Sichtbaren nehmen, nie aber sey sie einziger Schlüssel, einziges Motiv, einziger Grund der Vereinigung mehrerer unthätigen oder handelnden Wesen.

So wird der Verstand nicht auf Kosten des Herzens Unterhaltung finden, so wird das Bild durch den Gedanken, der Gedanke durch das Bild gewinnen.

Und nun zur Beurtheilung des Gemähldes, das wir vor uns haben.

Fortschritt zur Beurtheilung des mittleren Gemähldes an diesem Plafond.

Ist der Gedanke der hier zum Grunde liegt, überhaupt einer Verkörperung fähig? Nein! er ist zu complicirt, um je in einer sinnlichen coexistirenden Vorstellung zusammengefaßt zu werden. Die Geschichte schreibt die Thaten auf, die Gedächtniß und Scharfsichtigkeit ihr darbieten; Sie bedient sich dazu auch der Urkunden; so fixirt, so heftet sie die Zeit an, und die Renommee breitet den Ruf der Anstalten aus, die zum Besten der Geschichte gemacht sind.

Dies sind eine Menge progressiver Handlungen, die sich nicht einst in den Begriff von dem Vortheile aufbewahrter Urkunden zusammen zwängen lassen, viel weniger in ein coexistirendes, mit einem Blick zu übersehendes, Ganze vereiniget werden mögen.

Wäre aber auch die Versinnlichung möglich, so sind doch die Mittel, die Mengs dazu gebraucht hat, fehlerhaft gewählt. Es ist unnatürlich, die Befesti-

gung

gung, das Anheften der Zeit durch die Stellung eines rüstigen Alten sinnlich zu machen, den ein Foliant zu Boden drückt. Diese Last steht in keinem Verhältnisse mit der Schnellkraft seines Rückens.

Nun aber denke man vollends nicht an die Allegorie. Wie kommen die Figuren zusammen, an welcher sichtbar gemeinschaftlichen Handlung nehmen sie Theil? Die Renommee, die auf das Museum Clementinum zeigt, kann, dem Verständnisse des Ganzen unbeschadet, ganz aus dem Gemählde weggenommen werden: So der Genius, der die Urkunden herzuträgt ꝛc.

Weiter! Zu welchem interessanten Ausdrucke geben die Beschäfftigungen des Schreibens, des Dictirens, des Zusammentragens, ja! selbst des kalten Forschens Veranlassung? Ich glaube, zu einem sehr geringen; und was das schlimmste ist, auch dieser ist verfehlt.

Die Geschichte zeigt in Minen und Stellung eine Begeisterung, die nicht der kalten Forscherin, vielmehr der Odendichtkunst zukommen würde. Der Genius, der die Urkunden herzuträgt, sieht die Zuschauer an, nicht auf den Ort, auf den er zugeht. Janus, der mit der Geschichte redet, wendet beide Köpfe ab, und dreht ihr das Ohr zu, so, daß wenn man seiner Handlung Wahrheit beilegen wollte, man durchaus annehmen müßte: er besitze die seltene Kunst, durch den Bauch zu reden.

So viel über die Erfindung.

Auch die Anordnung ist nicht zu loben. Die Figuren stehen zu isolirt, sie gruppiren nicht zusammen.

Sobald man sich aber zu dem Einzelnen wendet, so erscheint Mengs in aller seiner Größe.

Den Körper der Zeit allein ausgenommen — denn dieser ist für das Uebrige zu unedel, — zeigt sich die schönste Wahl in Köpfen und Formen. Die Zeichnung ist äußerst correct. Das Colorit, sowohl an und für sich selbst als in Rücksicht auf die Schwierigkeiten der Fresco, Mahlerei erweckt durch Wahrheit, Kraft und Lieblichkeit Bewunderung, und eben dies kann man von der Haltung sagen. Als ausgezeichnet schöne Theile bemerke ich die Brust der Geschichte, den Kopf des Genius, die Leichtigkeit des Flugs der Renommee.

Ueber der einen Thür St. Petrus sitzend. Ich finde ihn nicht sehr edel, aber sehr wahr.

Herrliche Genii und Kinder von Mengs.

Zu beiden Seiten desselben † zwei Genii, deren Körper zu den schönsten gehören, vielleicht die schönsten sind, die die neuere Mahlerei aufzuweisen hat. Die Köpfe würden noch reitzender seyn, wenn nicht in dem Untertheile derselben eine zu kleinliche Süßlichkeit herrschte. Uebrigens sind sie mit dem Griffel der Antike gezeichnet, mit Tizians Pinsel colorirt, und mit Correggios Zauberfackel beleuchtet.

Gegen über Moses. Man sagt, der Kopf sey ein Portrait des Pabstes Lambertini. Gewiß ist es, daß er nicht den Charakter der Größe an sich trägt, die man von einem Gesetzgeber erwartet. Die verkürzte Hand ist unvergleichlich, das Gewand ist ein wenig schwerfällig, und die Falten sind zu mühsam gelegt; ein Fehler, in den dieser Künstler öfterer verfiel.

An

An den Seiten dieser Figur stehen wieder † zwei herrliche Genii, und an den beiden Seitenwänden † vier sehr schöne Kinder.

Das ganze Zimmer ist unter der Aufsicht des Raphael Mengs mit vielem Geschmack decoriret, und ich kenne keines, in dem ich gleich beim ersten Eintritte so gern gewesen wäre, als in diesem.

* * *

Kleiner Saal des Consistoriums mit einem Plafond vom Guido Reni.

Saal des Consistoriums, Plafond des Guido Reni.

Das mittelste Gemählde stellet die Ausgießung des heiligen Geistes vor. Es ist schön angeordnet, auch sieht man gute Köpfe voller Ausdruck und eine kräftige Färbung darin.

Die Verklärung und die Himmelfahrt Christi zu beiden Seiten. Von geringerm Werthe.

* * *

Ich übergehe eine Menge von Gemählden, die sich in diesem Pallaste finden, und die von Herrn Volkmann, *) wiewohl in schlechter Ordnung, angezeigt sind. Nach alle dem Schönen, was der Liebhaber gesehen hat, kann man billig den Vers des Dante auf sie anwenden:

Non raggionam' di lor', ma guarda e passa.

Inzwischen wird es gut seyn, zu bemerken, daß die 25 Cartons vom Domenichino, deren Volkmann erwähnt, und die die Aufmerksamkeit des Liebhabers reitzen könnten, hier nicht mehr angetroffen werden.

*) Historisch kritische Nachrichten über Italien. Leipzig Ed. von 1777. S. 102 u. f.

Das Capitol.[1]

Beym Aufgange der Treppe, die auf den Berg führet auf dem der Pallaſt ſteht,

† Zwei Löwen aus Baſalt, von großem Charakter.[2] Zur Seite an der Treppe, die nach Santa Maria della Scala führt, eine Statue von Porphyr ohne Kopf. Man hält ſie für eine Roma, das Gewand iſt vortrefflich.

Auf der Balüſtrade, die den obern Hof einfaßt, zwei Coloſſal-Statuen, Jünglinge, deren jeder ein Pferd hält. Man nennt ſie Caſtor und Pollux. Auf der Stelle, wo ſie ſtehen, thun ſie Würkung. Mehr kann der Liebhaber nicht davon ſagen, denn ſie ſind durch viele Ergänzungen zu ſehr entſtellt,

1) Hrn. Volkmanns Beſchreibung dieſes Pallaſts wimmelt von Fehlern. Diejenigen, denen daran liegt, ein genaues Verzeichniß all und jeder Kunſtwerke in dieſem Pallaſte zu haben, verweiſe ich auf die Deſcrizione delle Statue, Baſſirilievi, Buſti etc. che ſi cuſtodiscono ne' Palazzi di Campidoglio. Ich habe die letzte und dritte Auflage vor mir, ſie iſt von 1775. Freilich blos Nomenclatur und noch dazu ſehr unrichtige. Allein ihre Verbeſſerung gehört nicht in meinen Plan.

2) Winkelmann G. d. K. S. 68. hält ſie für ägyptiſch.

entstellt, als daß man über ihre ursprüngliche Schönheit ein Urtheil fällen könnte. [3])

† Zwei schöne Trophäen. Vortrefflich gedacht und ausgeführt. Sie werden gemeiniglich Trophäen des Marius genannt. Winkelmann schreibt sie dem Domitian zu. [4])

Zwei Söhne Constantins, die Winkelmann vielmehr für Bildnisse ihres Vaters hält. [5])

Ein antiker und ein moderner Meilenzeiger.

* * *

In der Mitte des Hofes.

† Marc Aurel zu Pferde, aus Bronze. Er streckt die Hand aus, gleich als wollte er über die Welt Glück und Frieden austheilen. Dies scheint der Gedanke dieses Werks zu seyn. Ritterstatue Marc Aurels.

Die Masse des Ganzen und besonders Marc Aurel ist es, der die Aufmerksamkeit auf sich ziehen soll; nicht das Pferd. Wenn dies doch diejenigen

3) Winkelmann G. d. K. S. 640. hält diese Statuen für Werke aus der ältesten Zeit, und läßt die Vermuthung blicken, als ob sie dieselben wären, die ehemals vor dem Tempel des Jupiter Tonans standen, und vom Hegesias gearbeitet waren. Wenigstens, sagt er, wären sie an diesem Orte gefunden. Visconti Mus. Clem. T. I. tav. 37. p. 73. hat diese Vermuthung als ungegründet verworfen.

4) G. d. K. S. 821.

5) G. d. K. S. 866.

bedächten, die so viel an diesem Pferde auszusetzen wissen! Ueber die Figur Marc Aurels ist stille Ruhe und Majestät ausgegossen, sie herrscht auf seiner Mine, sie liegt in seinem festen natürlichen Sitze. Diese stille Größe contrastirt unvergleichlich mit dem Muthe, mit dem Leben, die sich in jeder Muskel des Pferdes zeigen. Zu diesem Ausdrucke trägt vielleicht selbst die sonderbare Stellung desselben etwas bei. Es hebt nämlich beide Füße auf eine Art, die so selten und so transitorisch ist, daß man nothwendig eine Idee von Unruhe und Schnelligkeit damit verbinden muß. Uebrigens ist dies Pferd nicht schön, nicht groß. Aber das durfte es auch wohl nicht seyn, wenn es der Würkung des Ganzen und der Hauptfigur nicht schaden sollte. *)

* * *

Das Mittelgebäude

dienet dem Senatore di Roma zur Wohnung.

An demselben, über einer Fontaine, eine kleine sitzende Roma mit einem Gewande von Porphyr zwischen zwei colossalischen Flußgöttern.

Linker

*) Man sehe darüber, was bei dem Basrelief mit dem Brustbilde des Antinous in der Villa Albani erinnert ist. Ohnedem scheint dies Pferd ein Portrait, und der kurze Schweif desselben damahls so gewöhnlich gewesen zu seyn, wie jetzt unsere Stumpfschwänze.

* * *

Linker Flügel

enthält die Sammlung von Antiken, die unter dem Nahmen des Musei Capitolini bekannt ist. Museum Capitolinum.

In dem Hofraume, dem Eingange gegen über, † die colossalische Statue eines Flußgottes oder des Ocean. Sie ist unter dem Nahmen Marforio bekannt, [7]) und scheint wahrscheinlich für eine Fontaine bestimmt gewesen zu seyn. Der Charakter ist: ehrwürdiges Alter, und dieser ist unvergleichlich ausgedrückt. Ungeachtet der colossalen Größe sind die Muskeln sehr weich und fließend angegeben. Der rechte Arm und die linke Hand scheinen von einem großen Meister restaurirt zu seyn. Neu sind ferner: die Nase, und ein Theil des Fußes. Marforio.

Zwei Panes, mit Fruchtkörben auf den Köpfen, als Caryatiden. Sie haben Verdienst.

Pan ist eine Figur mit Ziegenfüßen, mit einer rauheren, wildern Gesichtsbildung als man gemeiniglich bei den Faunen oder Satyren antrifft, mit Hörnern, starken zugespitzten Ohren, sträubigten Bärten, krummen Nasen. Man hat lange solche Gestalten Satyren genannt: Allein Satyr ist der griechische Nahme der römischen Gottheit, Faun, und von diesem an Gestalt nicht verschieden. Der Herr Hofrath Heyne Charakter eines Pan. T. 923.

7) Diese Statue stand ehemals auf einem Platze, den man für das forum martis hielt, daher die corrumpirte Benennung Marforio. Cancellieri Notizie delle due famose Statue di Marf. e di Pasq. Roma, p. 4.

Heyne [8]) hat zuerst, so viel ich weiß, diesen Irrthum aufgedeckt.

* * *

In dem Porticus der zur Treppe führt.

Mehrere Aegyptische Statuen aus Granit und Basalt.

Ein Sturz eines barbarischen Königs aus Pavonazetto. Er soll ehemals auf dem Triumphbogen des Kaisers Constantin des Großen gestanden haben.

† Eine große antike Begräbnißurne, oder ein Sarcophag, auf dem Deckel, liegende Figuren zweier Eheleute in Lebensgröße. Man hat lange darin den Kaiser Alexander Severus mit seiner Mutter Julia Mammäa erkennen wollen. Allein Winkelmann [9]) hat mit Recht bemerkt, daß die männliche Figur in einem Alter von mehr als funfzig Jahren abgebildet sey, und daß daher die Benennung jenes Kaisers, der bereits im dreißigsten Jahre seines Alters starb, auf diese Vorstellung nicht passe. Die Basreliefs haben eben so schiefe Auslegungen erlitten. Alle Figuren auf denselben sind zwar nicht zu erklären;

8) S. seine Sammlung antiquarischer Aufsätze, II. St. S. 69 u. f. Es war der Pan, sagt er daselbst, ein altes philosophisches Symbol, bald für die Natur überhaupt, bald für die Zeugungskraft. Erst spät wurden sie in die Bacchischen Religionsideen aufgenommen.

9) Gesch. d. K. S. 861.

erklären; allein daß die Sujets aus dem Homer genommen sind, leidet keinen Zweifel. Wahrscheinlich stellt die vordere Seite den Agamemnon vor, der die Briseis von dem zürnenden Achill fordert, während, daß diesen seine Mutter Thetis zu besänftigen sucht. Auf der rechten Seite Chryseis, die zu ihrem Vater wiederkehrt. Auf der linken Patroclus, der den Achill tröstet. Hinten Priamus, der fußfällig den Leichnahm seines Sohns vom Achill erflehet.

Der Stil dieses Basreliefs ist gut, die Ausführung aber mittelmäßig, und die Figuren am hintern Theile sind überhaupt viel schlechter, als die an den übrigen. [10])

Sturz eines Apollo, wird gelobt, steht aber so, daß man ihn nicht beurtheilen kann.

† Ein schöner Altar. Die Basreliefs stellen die Geburt und Erziehung Jupiters vor. Die Arbeit ist vortrefflich, und kann unter die besten dieser Art gerechnet werden.

† Maske eines weiblichen Kopfs. Beides, Gedanke und Ausführung, gut.

Jupiter. Die beste Vorstellung dieses Gottes in dieser Sammlung.

† Eine

10) Ueber das gläserne Aschengefäß, welches in diesem Sarcophag gefunden, (Winkelmann Gesch. d. K. S. 38.) sehe man die Beschreibung des Pallastes Barberini nach. Der Herzog von Marlborough hat es aus dem Museo der verstorbenen Herzogin von Portland erstanden.

† Eine colossalische Statue der Minerva mit einer schönen Drapperie und einem majestätischen Charakter.

† Eine Vase auf drei Füßen, die zur Fontaine dient, mit Laubwerk von erhobener Arbeit. Vortrefflich.

Eine Diana, in leichtem aufgeschürztem Gewande fortschreitend: Voller Leben und Ausdruck. Das Gewand ist vortrefflich. Aber alt scheint daran blos der Körper. Der Kopf ist wenigstens aufgesetzt, denn der Hals ist modern.

Eine andere Diana. Ihr langes simples Gewand reicht ihr bis auf die Füße. Dies Gewand ist im uralten Stile, aber schön ausgeführt. Kopf und Arme modern, daher die Benennung zweifelhaft.

Charakter der Diana.

Es haben sich keine Statuen von dieser Göttin auf uns erhalten, die zu Hauptwerken gehören könnten.

Die ursprüngliche Idee der Diana war Luna, deren Strahlen durch Pfeile ausgedrückt wurden. In ihren Hainen wurden geweihete Hirsche erhalten, die vielleicht ein symbolisches Attribut waren. So kam man in der Folge der Zeit auf den Begriff einer Jägerin, einer Waldgöttin. Der Künstler fand die Natur einer weiblichen Schönheit, die sich durch Eigenschaften auszeichnet, welche die Beschäfftigung der Jagd voraussetzet und ausbildet, Schnelligkeit und Abhärtung, eines Ideals fähig. Gemeiniglich bezeichnete er sie durch den halben Mond als Hauptschmuck, durch den aufgeschürzten Rock zum bequemeren Laufe, durch Pfeil, Köcher, Bogen und Jagdhund.

† Pyrr-

† Pyrrhus,[11]) nach Winkelmann,[12]) Agamemnon, und vielleicht überhaupt nur Kriegsheld mit Brustharnisch und griechischem Kriegsgewand.

Kriegerstatuen.

Der Körper eines Kriegers zeichnet sich immer durch ausgearbeitete Festigkeit aus. Aber da man immer die gemeine Natur selbst in Portraitstatuen ins Heldenideal hineinarbeitete,[13]) so wird es schwer, einen gewöhnlichen Krieger von einem Helden bei nackten Statuen zu unterscheiden.

Schwierigkeit die unbekleideten von Heldenstatuen zu unterscheiden.

Leichter wird die Bestimmung bei solchen Kriegerstatuen, die in ihrer Rüstung vorgestellet sind. Denn Vorstellungen aus einer idealischen Welt, sagt der scharf-

11) Zu dieser Benennung haben die Elephantenköpfe Anlaß gegeben, die man an den Zierrathen des Harnisches wahrnimmt.

12) Winkelm. G. d. K. S. 722. Die Aehnlichkeit, die Winkelmann zwischen der Figur Agamemnons auf dem obenbeschriebenen sogenannten Sarcophag des Alexander Severus und der unsrigen fand, dürfte die Benennung nicht allein rechtfertigen. Vielleicht paßt der Nahme irgend eines andern Kriegshelden eben so gut darauf.

13) Vortrefflich nennt der Hr. Hofrath Heyne, S. Antiquar. Aufs. II. St. S. 241. kriegerische Tugend die sinnlichste von allen Tugenden, die durch eine Menge von Nebenvorstellungen mächtig auf die Einbildungskraft würkte. Bewunderung des Alterthums, Dichterbegeisterung, Anhänglichkeit an Nationalvorurtheile, Ahnenstolz, Sitte der Vorfahren. Was Wunder also, daß der größte Theil der Denkmähler eben dieser Tugend geweihet war!

scharfsinnige Autor, den ich in der Note angeführt habe, wird man wohl nicht anders als ohne Bekleidung finden. Man will die römischen Krieger von den griechischen an der verschiedenen Länge des Mantels unterscheiden: denn dieser soll bei den Griechen länger als bei den Römern gewesen seyn. [14]) Die Römer nannten den ihrigen Paludamentum.

Unsere Statue hat viel Adel und Würde, und ist selbst in Nebenwerken sehr fleißig gearbeitet. Die Beine sind unstreitig modern, und eben dies Urtheil scheint auch von den Armen zu gelten.

Damit die Neugier nicht irr geführet werde, zeige ich eine abgebrochene Säule an, worauf verschiedenes Handwerkszeug eines Maurers abgebildet stehet. Es ist weiter nichts als der Sturz eines cippi sepulchralis, womit das Grabmahl eines gewöhnlichen Maurers geziert war. Man findet ihrer mehrere mit den Werkszeugen anderer Handwerker. [15])

* * *

Zimmer mit Aegyptischen Kunstwerken.

Zimmer mit Aegyptischen Kunstwerken.

In der Tiburtinischen Villa des Kaiser Hadrianus stand ein Tempel, welchen er Canopus nannte, und

14) S. Winkelmann G. d. K. S. 439. Ganz richtig dürfte dies Unterscheidungszeichen wohl nicht seyn.

15) So findet man z. E. gleich hier das Grabmahl eines Mahlers, Aper genannt, mit einem wilden Schweine und einigen Mahlerwerkzeugen; und oben auf der Treppe ein anderes von einem Schmiede, mit dessen Handwerkszeuge.

und mit Statuen Aegyptischer Gottheiten besetzte. Die Figuren, die in diesem Zimmer stehen, sind von dort hergeholt. An einigen finden wir eine genaue Nachahmung des ältesten Aegyptischen Stils, und diese gehören aus Gründen, die ich bereits bei der Beschreibung der Vaticanischen Statuen angeführt habe, nicht vor unser Forum: An andern legte die griechische Kunst nur Objekte religiöser Verehrung der Aegyptier zum Grunde, und verfeinerte sie nach denen ihr eigenthümlichen Ideen von Schönheit.

Griechische Bearbeitung Aegyptischer Ideen: Entweder mit Beibehaltung der Aegyptischen Vorstellungsart, oder mit Erfindung einer neuen, der Schönheit mehr angemessenen.

Aber auch unter Werken dieser Art findet sich ein merklicher Unterschied. Entweder haben sich die griechischen Künstler mehr oder minder in die hieroglyphische Allegorie zu schicken gesucht, oder sie haben diese Fesseln ganz abgeworfen. Von dieser letzten Art zu verfahren werde ich weiter hin durch die griechische Isis und den griechischen Harpocrates auffallende Beispiele geben. Die erste finden wir an verschiedenen Statuen in diesem Zimmer beobachtet.

Die Idee deutet Barbarei an, die Ausführung Cultur: Das Steife der Stellung, das Unbedeutende der Mine und Gebährde, die hieroglyphische Zusammensetzung von Thier und Mensch, oder gar von leblosen Gegenständen mit dem Menschen, widersprechen der Regelmäßigkeit in der Zeichnung, dem Reitz in den Formen, und der Weichheit in der Behandlung.

† Canopus, ein Kopf mit zwei Angesichtern, auf einer länglicht runden Vase. Das eine Angesicht stellt eine Isis vor mit einer Lotusblume als Hauptschmuck, das andere einen Ochsenkopf. Dieses sehr

fleißig und artig gearbeitete Werk ist aus schwarzem Marmor.

† Ein Aegyptischer Altar. Man sieht darauf den Anubis mit einem Hundskopfe, der einen Palmzweig und einen Caducäus hält, und an den Füssen Flügel trägt. Auf einer andern Seite Harpocrates, oder Orus. Auf der dritten ein Korb, um dessen Deckel sich eine Schlange geschlungen hat, und auf der vierten die Innschrift: Isidi Sacr:

* * *

Auf der Treppe und dem Vorplatze vor den obern Zimmern.

Zwei Basreliefs. Figuren beinahe in Lebensgröße. Es sind Ueberreste der Zierrathen an dem ehemaligen Triumphbogen Marc Aurels. Der Stil ist gut, der Zeichnung aber fehlt es an Richtigkeit, und die Figuren scheinen zu kurz. Das Schönste daran ist die Gruppe der Faustina, die ein Genius zum Himmel trägt. Sie haben sehr gelitten.

Ein altes Mosaik. Hercules spinnend und einige Liebesgötter, die einen Löwen bändigen. In Ansehung des Gedankens merkwürdig.

Einige Fragmente colossalischer Statuen, aus weißem Marmor, sind der äußerst delicaten Behandlung wegen merkwürdig.

Ein Fuß aus Bronze von ungeheurer Größe, soll, wie die meisten behaupten, zu der Statue des Cajus Cestius, die bei seinem Grabmahle angebracht war, gehöret haben.

Erstes Zimmer.

Zimmer der Vase genannt.

Basreliefs.

† In der Mitte eins der schönsten Gefäße von denen, die sich aus dem Alterthume erhalten haben, sowohl in Ansehung der Form, als der Arbeit in den Zierrathen. Es stehet auf einem Altare mit Figuren von erhobener Arbeit.[16]) Dieser ist rund, und stellt zwölf Gottheiten aus der älteren Mythologie vor, in dem Stile, den wir unter dem Nahmen des Etruscischen kennen. Capitolinische Vase, mit der Ara als Fußgestell.

† Ein Sarcophag. Auf dem Deckel ein Bacchanal, an den Ecken Masken, auf der Urne selbst die neun Musen. Sie haben sehr reitzende und unter einander abwechselnde Gesichtszüge und Stellungen. Die Gewänder sind besser gedacht, als ausgeführt. Mengs hat dieses Basrelief bei dem Plafond in der Villa Albani sehr genutzt, und sich vorzüglich in Ansehung des Costume darnach gerichtet.

An den beiden Seiten stehen Homer und Socrates. Wahrscheinlich ein neuerer Zusatz, wie die Verschiedenheit des Stils es anzuzeigen scheint.

Ein Sarcophag mit der Fabel des Endymions. In der Mitte des Basreliefs steht ein weiblicher Genius mit Flügeln, der auf gewisse Weise das Ganze in zwei gleiche Hälften theilt. Auf der einen steigt Diana von ihrem Wagen, und nähert sich von

16) Winkelmann G. d. K. S. 161. sagt, das Werk sey ursprünglich eine Brunnenrändung gewesen.

Liebesgöttern geführt, dem Endymion, der in den Armen des Morpheus ruht. Auf der andern senkt sich Diana wieder ins Meer. Auf dem Deckel Pluto, Proserpina und Mercur. Es verlohnt sich nicht der Mühe, sich lange bei der Erklärung jeder einzelnen Figur aufzuhalten, da die Zusammensetzung schwerlich als Muster angepriesen werden dürfte. Einzelner Schönheiten hat es viele. Die Gewänder sind gut gedacht, die Stellungen reitzend, und jede Figur, selbst die Pferde, haben Handlung und Leben.

† Ein Sarcophag mit eben dieser Fabel. Diese Vorstellung hat in Ansehung des Gedankens Vorzüge vor jener. Die Zusammensetzung ist simpler und gefälliger. Endymion ruht wieder in Morpheus Armen. Ein Amor zieht Dianen herbei, seine Brüder halten ihren Wagen.

† Ein Sarcophag mit dem Streite der Amazonen wider die Griechen. Ein Basrelief von eben so trefflicher Arbeit als Zusammensetzung und unstreitig eins der schönsten, die ich kenne. An den Ecken zwei schöne Masken.

Statuen.

† Eine schöne Figur eines jungen Mannes, der mit dem Arme auf dem Knie des Beines ruht, das er auf einen Stein setzt. Man nennt ihn ohne allen Grund einen Pancratiasten. [17])

Das

17) Winkelm. G. d. K. S. 370. Er hat nicht einst die geschwollenen Ohren. Andere halten ihn des Mantels wegen, den er umgeworfen hat, für einen Redner, Sophisten ꝛc.

Das gekrümmte Bein, auf welches er sich stützt, ist nebst der Nase neu, und der Körper in der Mitte aus zweien Stücken zusammengesetzt. Der Kopf ist schön.

† Amor spannt den Bogen. Kopf, Leib und Schenkel sind allein antik und schön. Vorzüglich die letzten. Arm, Beine, Tronk, ein Theil der Flügel und Bogen sind modern. Man sieht aus den Spuhren, wo der alte Bogen gesessen hat, daß die Art, denselben zu spannen, ganz von derjenigen verschieden gewesen sey, die der moderne Künstler angenommen hat. Denn jetzt legt er den Bogen vor die Beine, und nach der ehemaligen Stellung müßte er ihn zwischen den Beinen gehalten haben.

† Maske eines Satyrs von gutem Charakter.

* * *

Zweites Zimmer oder Zimmer des Hercules.

† Statue eines jungen Mannes, den man gemeiniglich Antinous nennt, und dessen Kopf unter dieser Benennung in Deutschland vielfältig in Gipsabdrücken verkauft wird. Man hat bereits lange den Ungrund dieser Benennung eingesehen, indem nicht die geringste Aehnlichkeit zwischen diesem und andern als solchen anerkannten Köpfen sich findet. Der Ort, wo die Statue gefunden worden, nämlich die Villa Hadrians zu Tivoli, kann das Gegentheil allein nicht darthun, führt aber auf eine andere Vermuthung, die viel mehr Wahrscheinlichkeit zu haben

Capitolinischer Antinous.

scheint. Man glaubt nämlich den Kopf des Kaisers Hadrian als Jüngling darin zu sehen. Ich vermag darüber nicht zu entscheiden. So viel scheint mir gewiß, daß der Kopf das idealisirte Portrait eines jungen Mannes vorstellt. Die Augenbraunen sind so wie die Augäpfel angedeutet. Der Kopf ist augenscheinlich aufgesetzt, er ist aber darum nicht weniger antik, und wahrscheinlich ist er für die Statue selbst ursprünglich bestimmt gewesen.

Die ganze Stellung zeigt einen Menschen an, der von aller Anmaaßung zu gefallen entfernt ist, und diese Nachläßigkeit ist voller Reitz. Die Umrisse sind äußerst fließend.

Der Marmor ist schön, und die Arbeit vortrefflich. Das eine Bein, beide Füße, ein Arm, und die beiden ersten Finger der rechten Hand sind neu.

Man kann von dieser Statue nicht sagen, daß ihre Schönheit an das hohe Ideal reiche, aber sie zieht dem ohngeachtet sehr an, und vielleicht eben darum, weil sie uns nicht zu sehr über das gewöhnliche Maaß menschlicher Schönheit hinaus rückt.

Was man am meisten daran lobt, sind die guten Verhältnisse: Darum haben Fiammingo und Pouſſin auch viel nach ihr studirt. Sonst wirft man der Lage und der Form der Muskeln mit Recht einige Unbestimmtheit vor.

Ein colossalischer Apollo. Er lehnt den einen Arm auf den Kopf, mit der Hand des andern hält er eine Leier; zu seinen Füßen steht ein Greif. Es kömmt mir vor, als sey die Stellung unedel, und als

contrastire

contrastire die Weichheit der Form mit der Größe der Figur. Die Brust ist nicht genung erhoben. Die ganze Figur hat sehr gelitten.

Ein Hercules als Knabe, der die Schlangen erdrückt. Der Kopf, der ein Portrait zu seyn scheint, hat viel Charakter, aber der Körper, etwas schlauchartig, kömmt ihm an Schönheit nicht bei. Der rechte Arm ist modern.

Ein altes Weib mit einer Flasche, aus dem Pallast Verospi. Der Kopf ist mit Weinlaub bekränzt. Es hat wenig Verdienst in Ansehung der Kunst, auch scheinen mir sowohl der Kopf als die eine Hand und der eine Fuß modern zu seyn.

Ein Kind, das sich mit der Maske bedeckt. Ein sehr schönes Werk, woran die Beine modern sind.

Hercules, der die Hydra tödtet, und zwar so, daß er die Köpfe der Schlangen mit einer Fackel verbrennet. Sie stand ehemals im Pallast Verospi. Kopf und Rumpf sind allein antik, und nicht außerordentlich. Der antike untere Theil dieser Statue findet sich in dem Porticus des Hofes dieses Pallastes. Der moderne ist vom Algardi.

† Das schönste Kind, was sich aus dem Alterthume erhalten hat, mit einem Schwane spielend.[18]) Man hat Recht, sich auf dasselbe gegen das gemeine Vorurtheil zu berufen, als hätten die Alten keine schönen Kinder gebildet. An dem unsrigen ist der Ausdruck vortrefflich, und das Fleisch von großer Wahrheit. Schönes Kind.

18) Winkelmann, S. 489. G. d. K.

† Psyche mit Papillons-Flügeln. In dem Augenblick, wo sie dem fliehenden Amor nachsieht. Der Ausdruck ist eben so schön als die Stellung. Man sieht eine Wiederholung dieser Statue in Florenz, unter der Sammlung der Statuen, die zur Gruppe der Niobe gehören, aber sie kömmt dieser an Schönheit nicht bei. Der linke Arm, und die rechte Hand, die auf die Brust gelegt ist, sind modern, und moderne Unwissenheit war es, durch die man bei der Restauration eine starke Warze in die Brust fügte, die sich mit dem zarten Alter der Schwester und der Gespielin der Grazien nicht räumen läßt.

Venus und Mars. Beide Köpfe sind Portraits. Der Kopf der Venus gleicht der Faustina, welches auch das Diadem anzudeuten scheinet. Der Kopf des Mars ist von gemeiner Natur, und trägt einen Knebelbart. Wahrscheinlich sind beide Figuren ohne Köpfe gefunden worden. Man hat sie für eine Faustina mit dem Gladiator gehalten, und ihnen in Gemäßheit dieser Idee zwei für sie nicht passende Köpfe aufgesetzt. Die Italienische Beschreibung nennt diese Gruppe Coriolan mit der Mutter, ohne allen Grund. [19]) Die Hand, womit Mars die Lanze hält,

19) Winkelmann, Vorrede zur Gesch. d. K. S. XII. sagt: weil man sie für ein römisches Werk ansah, hielt man es für schlechter als es ist. Herr Hofrath Heyne, Samml. Antiq. Aufs. I. Stück. S. 162. bemerkt die Lächerlichkeit der Idee: die unartige Leidenschaft der Kaiserin durch Statuen dem Volke zur Schau ausgesetzt anzunehmen. Er hält es für glaublicher, daß auf Faustina und Marc Antonin ange-

hält, ist neu. Die Figur der Venus ist dadurch noch merkwürdiger geworden, daß Winkelmann [20]) in dem untersten der beiden Gürtel, von denen die weibliche Figur einen hart unter den Brüsten, den zweiten über den Hüften trägt, den berühmten Cestus der Venus zu finden glaubte.

Colossalische Statue eines Jägers, der an einen Baum gelehnt, einen Hasen in die Höhe hält. Sie muß aus einem Basrelief in der Villa Albani erklärt werden. Dort ist ein Hund hinzugefügt, der nach dem Hasen springt. Hier aber ist der Hund verlohren gegangen. Doch findet man auf der Base noch die Spuhr, wo derselbe gestanden hat. Die Figur des Mannes, an der sich keine Hauptergänzungen finden, ist von schöner, jedoch nicht über die Natur gehobener Form.

† **Amor und Psyche.** Amor drückt Küsse auf Psychens Lippen. Eine bekannte Gruppe, an der Gedanke und Ausdruck mehr als die Ausführung

angespielt sey. Man habe, sagt er, ein Paar bekannte Münzen von der Faustina, worauf diese Gruppe vorkomme; auf der einen stehe veneri victrici. S. C. etc. Wahrscheinlich stellten die Statuen eine Venus Victrix vor, die den Mars liebkoset. S. Villa Borghese.

20) G. d. K. S. 404. Der Herr Hofrath Heyne hat diese gewagte Erklärung widerlegt. Samml. Ant. Aufsätze, St. I. S. 148. in der Note. Er hält es für unerwiesen, daß der untere Gürtel der Venus allein eigen sey, und κεστος heiße.

zu loben sind. Andere nennen diese Figuren Kaunus und Biblis: Ohne hinreichenden Grund. [21])

Ein Dreifuß mit drei Greiffen.

† Eine schöne Büste, der man den Nahmen Miltiades beilegt, und die vielmehr ein Hercules zu seyn scheinet.

† Eine schöne Herme eines sogenannten Plato, oder vielmehr eines Jupiter placidus.

Jupiter placidus, terminalis, sonst auch Plato genannt.

Daß diese Köpfe nicht den Plato vorstellen, hat Winkelmann [22]) ausgeführt. Es sind Hermen mit dem Kopfe irgend eines Gottes, entweder des Jupiters, oder auch des indischen Bacchus.

Ueber Hermen und Termen überhaupt.

Hermen sind ursprünglich Pfähle in Gestalt eines Cubus, und in Athen Sinnbilder des Mercurs gewesen. Bei der Verfeinerung der Kunst hat man diesen Pfählen Köpfe gegeben, und da man nachher fand, daß dieses eine bequeme Art sey, einen Kopf aufzustellen, so schränkte man sich nicht blos auf den Mercur ein, man gab auch den Köpfen anderer Götter, ja der Helden und berühmter Leute überhaupt, solche Untergestelle. Sie wurden vorzüglich in Gymnasien und Bibliotheken sehr gebräuchlich. Die Römer benutzten nachher diese Vorstellungsart bei der Bildung ihrer Termen, ihrer Gränzsteine: Termen, beruhen auf religiösen Ideen, sind selten Gegenstand der schönen Kunst, und den Griechen nicht bekannt gewesen.

Wer

21) Eine andere schönere Gruppe vom le Gros als Biblis und Kaunus restaurirt, ist nach England gegangen.

22) G. d. K. S. 466.

Wer also mit Bestimmtheit sprechen will, wird Herme und Terme nicht verwechseln. Allein dem Liebhaber, der sich nach dem gemeinen Sprachgebrauch richtet, gelten beide Nahmen für einen Kopf auf einem viereckigten Pfeiler, der sich nach unten zuspitzt, und mit dem er zusammenhängt.

Diejenigen, welche unter dem Nahmen Plato bekannt sind, werden durch einen gütigen offenen Blick voll Adel, durch einen geraden und zugespitzten Bart, und durch lange vorn auf die Brust theils hinten herabhängende Locken, die sich an den Tronk anschließen, bezeichnet. Man kennt sie auch unter dem Nahmen eines Jupiter terminalis.

Zwei junge Faunen als Flötenspieler. Wiederholung des berühmten Flötenspielers in der Villa Borgheſe. Der Kopf des einen, zu dessen Füßen ein Ochse ruhet, ist modern.

Ein schöner weiblicher Kopf, Sappho genannt, als Herme. Die Haare hängen theils hinten lang herunter, theils in zwei gekräuselten Locken auf die Brust. Ich halte diesen Kopf für ein Nebenstück des Jupiter terminalis.

† Eine weibliche sitzende und drappirte Figur, die unter dem Nahmen Agrippina bekannt ist. Die Stellung hat Wahrheit, und die Wahl in dem Wurfe der Gewänder und in der Faltenordnung weisen ihr einen vorzüglichen Platz in der Sammlung dieser Statuen an. Die Idee, den Arm in der um den Stuhl geschlagenen Drapperie ruhen zu lassen, ist sehr glücklich.

Großer

Großer Saal.

Die beiden Päbste Innocenz X. und Clemens XII. aus Bronze. Die Statue Innocenz des X. ist vom Algardi, und hat den Vorzug einer sehr weisen und wohlverstandenen Composition. Sie ist auch sehr richtig gezeichnet. Inzwischen scheinet ein Mantel von reichem Stoffe nie ein schicklicher Gegenstand für den Meissel zu seyn. Er gibt große häßliche Massen von Falten, die eher Felsen als Gewändern gleichen.

Die Bildhauerkunst folgt in der Wahl der Gewänder andern Gesetzen als die Mahlerei.

Die Bemerkung, daß in der Mahlerei diese grossen Flächen sehr geschickt sind, das Licht oder den Schatten zusammen zu halten, hat die Bildhauer, welche die Gränzen ihrer Kunst verkannten, zur Nachahmung dieser Behandlung der Gewänder verführt. Allein sie haben dadurch nicht allein dem Auge dasjenige entzogen, was es in der Bildhauerei am liebsten zu sehen wünscht, die Formen nackter Körper, sondern sie haben auch die Wahrheit in Darstellung der Stoffe verfehlt, welche in der Mahlerei durch Farben sinnlich gemacht werden, in der Bildhauerei aber durch die Schlaffheit, womit sie sich den Formen fester Körper anschmiegen.

Der Ludovisische Fechter.

† Der sterbende Fechter, sonst auch der Ludovisische genannt, weil er ehemals in der Villa Ludovisi stand. In Ansehung der historischen Bedeutung dieser Statue beziehe ich mich auf die Note.[23])

Dem

23) Ich gestehe, daß ich mich an die Benennung des Fechters halte, weil ich keine schicklichere weiß. Der Grund,

Dem Liebhaber der Kunst stellt sie einen sterbenden Menschen vor, der niedergefallen, noch einmahl alle seine Kräfte zusammenrafft, um sich wieder empor zu heben, aber unter Schwäche erliegt. Dieser Aus-

Grund, den Winkelmann[a]) zur Widerlegung dieser Meinung angibt, thut mir kein Genüge, so wenig als seine neue Erklärung. Denn daß gerade diese Statue aus den blühendsten Zeiten der Kunst unter den Griechen seyn müsse, in denen keine Fechterspiele bekannt waren, läßt sich so wenig von dieser als von den meisten andern Statuen mit Zuverlässigkeit behaupten. Daß Ctesilas, unter dessen Statuen ein vulneratus deficiens berühmt war, keinen Fechter gebildet habe, will ich gern glauben. Aber daraus folgt noch nicht, daß unsere Statue nicht von einer andern Hand nach einem Fechter gebildet seyn könnte. Was seine Erklärung anbetrifft, daß nämlich diese Figur nach dem Stricke um den Hals und dem Horne zu urtheilen, ein Herold sey, und zwar ein bestimmter Herold aus der Geschichte: So hat der Herr Hofrath Heyne[b]) das Gewagte dieser Muthmaßung hinreichend gezeigt.

Da der Herr Hofrath Heyne an gedachter Stelle wünscht, daß Reisende genau darauf achten möchten, was an dieser Statue alt oder neu sey; so will ich diejenigen Bemerkungen hersetzen, die ich darüber zu machen Gelegenheit gefunden habe.

Die Hauptschwierigkeit bei dieser Figur macht der Kopf, dessen Knebelbart die Antiquarier so wenig als den Strick um den Hals zu erklären wissen.

Daß

a) Gesch. d. K. S. 661.

b) Antiquar. Abhandl. II. St. S. 233.

Ausdruck ist unvergleichlich, und kann der Natur nicht näher kommen. Ein Rest von Wuth zwängt seine Augenbraunen zusammen, sonst liest man in jeder Muskel das Ohnmächtige der letzten Spannung. Man muß vorzüglich die Kunst bewundern, mit der der Künstler das Schlaffe desjenigen Theils des Körpers ausgedrückt hat, den er beim Heben nicht besonders anstrengt. Die Zeichnung ist sehr richtig, und das Spiel der Muskeln vortrefflich. Wenn Winkelmann

Daß dieser Kopf gerade unter dem Stricke von dem Rumpfe einst abgesondert gewesen sey, erkennt man an den nicht ganz verdeckten Fugen. Man bemerkt sogar an diesem Halse Spuhren von einem Stücke abgebrochenen Marmors, womit der Kopf leicht mit etwas anderm zusammen gehängt haben könnte. Inzwischen läßt sich darum gar nicht behaupten, der Kopf gehöre nicht zu dem Körper. Denn auf der andern Seite spricht wieder die Uebereinstimmung, die sich sowohl was Stil als Marmor anbetrifft, zwischen dem Kopfe und dem Rumpfe findet, für ihre ursprüngliche Bestimmung für einander. Ja, was diese Meinung außer Zweifel setzt: Es haben sich auf dem Rumpfe ausgesprungene Stücke von dem Stricke erhalten, die bei der Restauration in denjenigen Theil des Stricks, der an dem Kopfe sitzen geblieben war, wieder eingepasset sind. Der Kopf gehört also, wie ich glaube, der Statue an. Der rechte Arm ist modern, und so sind die Zehen beider Füße, wie auch der äußere Rand der Base, worauf er liegt, nebst einem Stücke des Degens und des Schildes. Der größte Theil des Horns ist unstreitig alt.

mann [24]) sagt, daß dieses Werk nicht aus der besten Zeit der Kunst sey, so hat er in diesem Urtheile auf den Mangel des Adels im Ausdrucke und auf den Mangel des Ideals der Schönheit Rücksicht genommen. Diese beiden Stücke fehlen freilich. Der ganze Körper ist von gemeiner Natur, und vorzüglich der Kopf mit dem Knebelbarte. Aber in Ansehung der äußerst wahren Nachahmung der Natur, die vielleicht in diesem Stücke so hoch als je in einem andern getrieben ist, wird es ein merkwürdiges Denkmahl jenes Zeitalters bleiben, in dem die Künste blüheten.

Warum der Autor es nur selten wagt, die Epoche anzugeben, in der ein altes Kunstwerk verfertiget ist.

Man wird vielleicht die Frage aufwerfen: Warum ich nicht bei den Werken des Alterthums, mehr Rücksicht auf die Bestimmung der Epochen nehme, in denen sie verfertigt worden; auf Feststellung von Stilen nach verschiedenen Zeitaltern. Es scheint, daß nach dem was Winkelmann darunter vorgearbeitet hat, die Sache an sich leicht, und ohne besondere Schwierigkeit seyn dürfte. Allein man darf nur den vortrefflichen Aufsatz des Herrn Hofraths Heyne [25]) über die Künstlerepochen beim Plinius lesen, um meine Behutsamkeit in diesem Stücke zu billigen. Nach diesem Aufsatze leidet es keinen Zweifel mehr, daß

24) Siehe dessen Annotazioni sopra le Statue di Roma, hinter seinen Briefen an einen Freund in Liefland. Coburg 1784. S. 40. Ich bemerke übrigens, daß diese blos hingeworfenen Blätter, die nie zum Druck bestimmt waren, billig demselben nicht hätten überliefert werden sollen.

25) Antiquarische Aufsätze I. Stück, dritte Nummer.

daß der ganze historische Theil im Winkelmannischen Werke so gut wie unbrauchbar ist.

Es ist keine Sache für den Liebhaber, die Prüfung der Quellen, und darnach eine bestimmte Zeitordnung der Künstler, von deren Werken noch Nachrichten vorhanden sind, vorzunehmen. Den rohen Anfang der Kunst können wir allerdings von ihrer Ausbildung, und diese wieder von ihrem gänzlichen Verfall unterscheiden: und Werke, welche diese Abstufung anzeigen, sind auch mit diesem charakteristischen Unterscheidungszeichen, da wo sie vorkommen, angezeigt. Aber die feinern Nüancen, die Grade der Vollkommenheit und des Abfalls in ununterbrochener Folge zu bestimmen, leidet die Absicht dieses Werks nicht: theils der Unsicherheit, theils des wenigen Nutzens wegen, den es für die Kenntniß des Schönen haben dürfte.

Ein anderer Gladiator, an dem Kopf, Arm und Beine neu und von Monot ergänzt sind. Der Ergänzung nach, hat er die Stellung eines Menschen, der im Liegen sich gegen einen Angriff, der von oben kömmt, vertheidigt. Der Stil hat in dem was alt ist, etwas ähnliches mit demjenigen, den wir in einigen Söhnen der Niobe bemerken, daher man ihn zu der Classe dieser Statuen rechnet. Andere halten ihn, der Aehnlichkeit wegen mit der Statue im Pallast Massimi, ursprünglich für einen Discobolus.

Die beiden Centauren des Furietti aus schwarzem Marmor. Der Stil ist etwas trocken, und beide Figuren haben sehr gelitten. Sie stellen einen alten und einen jungen Centauren vor. Der

jüngere

jüngere schlägt einen Schnipper mit den Fingern, dem ältern sind die Hände auf den Rücken gebunden.[26]) Der jüngere hat ganz den Charakter eines Fauns und sogar kleine Hörner auf der Stirne. Man sieht an beiden Spuhren, daß ein Amor auf ihrem Rücken gesessen hat. Man fand sie mit hohlen Augen, und setzte ihnen Augäpfel von Christall ein. Sie sind an Schönheit beide weit unter dem Centauren in der Villa Borgheſe.

An dem Sockel steht der griechische Nahme des Meisters. Ich führe dies nur an, um für das Vorurtheil zu warnen, daß der beigefügte Nahme des Künstlers immer auf einen besondern Grad der Vortrefflichkeit eines Kunstwerks schließen lasse.

Warnung für das Vorurtheil: daß der beigefügte Nahme des Künstlers ein Beweis der Vortrefflichkeit des Werks sey.

† Eine colossalische Statue eines jungen Mannes im Aegyptisch-griechischen Stile. Viele nennen dieselbe einen Aegyptischen Priester; andere einen Antinous. Sie hat einen außerordentlichen Ausdruck von Stärke, den der Künstler herausgebracht hat, indem er das Aegyptische Idol das er wahrscheinlich zum entfernten Vorbilde hatte, veredelte, und das Unbehülfliche an jenem hier in stämmige Statur, die steife Stellung in festen Antritt umschuf.

Ueberhaupt sieht man an dieser Figur die deutliche Vermischung des Aegyptischen und griechischen Stils. Sie trägt einen Schurz und einen Aegyptischen Kopfputz. Wahrscheinlich diente sie zur Caryatide, welches die Aehnlichkeit mit den beiden Statuen aus rothem

26) Winkelmann, S. 841. d. G. d. K. hält ihn des Hirtenstabes wegen für einen Chiron.

them Granit, die ehemals zu Tivoli standen, und jetzt im Museo Vaticano aufgehoben werden, noch mehr bestätigt. Die unsrige soll aus zwei Stücken in der Mitte zusammengesetzt seyn. [27])

Eine Muse mit drei Federn auf dem Kopfe zum Zeichen des über die Syrenen erhaltenen Sieges. Die Drapperie ist unvergleichlich. Die Hände sind restauriret mit Attributen einer Ceres.

Hygea. Die Hände sind modern, so wie die Attribute. Drapperie und Kopfputz schön. Der Kopf scheint ein Portrait.

Die berühmte Praefica. Ein ekelhaftes altes Weib. Die Ausführung ist so schlecht als die Idee. [28])

Marc Aurel. Der Torso schön.

Ein junger Mann mit einer Hauptbinde. Arm und Beine modern. Man nennt ihn: Ptolomäus. Ich halte ihn für die Siegerstatue eines jungen Athleten. Denn dies bezeuget nicht nur die große Aehnlichkeit zwischen dieser Statue und den andern, die im Pallast Farnese als Ringer anerkannt werden, sondern selbst die Hauptbinde. [29]) Die Haare sind in länglich-

27) Siehe Winkelmann Gesch. d. K. S. 93. und 97.

28) Winkelmann G. d. K. S. 419. hält diese Figur für eine Hecuba, die ihr Haupt in die Höhe gerichtet hat, als wenn sie ihren Enkel Astianax von Trojas Mauren herunterstürzen sähe.

29) Die Kopfbinden bezeichneten den Sieg der Ringer. Polyclets Diadumeni waren wahrscheinlich junge Ringer, die sich die Kopfbinde umbanden. S. Herrn Hofraths Heynen Antiq. Aufsätze. S. 257. II. Stück.

länglichte Locken reihenweise neben einander gelegt, und unten geringelt. Der Stil hat ein wenig Härte. [30])

† Die berühmte griechische Isis. [31]) Die Griechische Hände mit einem Theile des Armes sind neu. Sie Isis. ist vorzüglich wegen des Eigenthümlichen der Kleidung merkwürdig. Sie trägt einen Schleier auf dem Kopfe, der mit Frangen gezieret ist, und oben darauf eine Lotusblume. Unter diesem Schleier hervor fallen zwei Locken auf die Schultern. Sie trägt ein Unterkleid von feiner Leinewand, dessen Ermeln wahrscheinlich an den Knöcheln eng zugegangen sind. Der Mantel ist auf eine der Isis ganz eigenthümliche Art

30) Ich wünschte sehr, daß ich einige Antiquaren darauf aufmerksam machen möchte, ob nicht die Kopfbinde und die reihenweis neben einander gelegten Locken, nach welchen Kennzeichen man gemeiniglich die Köpfe Ptolomäer tauft, Ringerstatuen anzeigen. Diese Lage der Haare findet sich nicht nur an den vier Statuen im Pallast Farnese, und einigen andern in der Villa Borgheſe, sondern auch an dem Genius oder sogenannten, deus praestes, in Florenz, den der Herr Hofrath Heyne mit so vielem Rechte unter die Classe der Ringer zählt. Th. II. Antiq. Aufs. S. 255. Imgleichen an einem Kopfe in dem Zimmer der Miscellanien, gleichfalls mit der Kopfbinde; und an einer Statue, an die wir gleich kommen werden, mit eben diesem Hauptschmuck. Eine gewagte Erklärung der sogenannten Ptolomäer, als Ringerstatuen, und Muthmaassung über deren Wiedererkennungszeichen.

31) Die Griechen verfeinerten die Idee der Aegyptier. Man erkennt sie hauptsächlich an der Kleidung, die ich daher in dem Texte genau beschrieben habe.

umgeworfen, und hat wahrscheinlich vier Zipfel gehabt. Zwei davon sind über die Schultern geschlagen, und in der Mitte der Brust in einen Knoten zusammen geschürzt.

Diese Statue ist ein Beispiel einer nach griechischen Begriffen umgeformten Vorstellungsart einer ursprünglich Aegyptischen religiösen Idee.

Ein Apollo der die Leier anschlägt, und den Blick gen Himmel kehrt. Der Kopf hat einen schönen Ausdruck. Der Kopfputz ist zu bemerken, denn die Haare sind hinten zusammen und aufgebunden, wie es sonst bei den Statuen der Grazien und der Venus gewöhnlich ist. Zu den Füßen dieser Statue ein Schwan. Der Charakter des Apollo ähnelt hier dem Bacchus. [32])

Eine bekleidete Muse, deren Gewand schön geworfen ist. Sie ist als Ceres, den modernen Händen nach, restauriret. Der Kopf ist aufgesetzt, und scheint eine Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus, zu seyn.

Ein junger unbekleideter Mann, dem man den Kopf eines Augustus aufgesetzt hat. In den modernen Händen hält er eine Weltkugel und einen Scepter.

Eine stehende bekleidete männliche Figur, Consular-Statue. Man hat ihr einen sehr ausdrucksvollen Kopf aufgesetzt, und ihr deswegen ohne weitern Grund den Nahmen Marius beigelegt. [33])

† Ein

32) Winkelm. Gesch. d. K. S. 285.

33) Winkelm. G. d. K. S. 780.

† Ein Faun, der sich auf einen Stamm lehnt, die linke Hand in die Seite stützt, und in der rechten eine Flöte hält. Ich habe keine beträchtliche Ergänzungen daran bemerkt. Unter den vielen Wiederholungen ähnlicher Vorstellungen, die man in Rom siehet, ist diese unstreitig die schönste. Das Gesicht hat etwas sehr gefälliges, und nichts von dem bäurischen Lächeln, das man gemeiniglich in andern Statuen von Faunen sieht. Es ist vielmehr die Darstellung einer schönen aber unverfeinerten Natur.

Charakter der Faunen.

Ich habe bereits oben den ungegründeten Unterschied bemerkt, den man gemeiniglich zwischen Faunen und Satyren macht. Der Herr Hofrath Heyne [34]) hat, wie mich dünkt, unwiderlegbar dargethan: daß Faun der römische Nahme des griechischen Satyrs sey. Der allgemeine Charakter der Faunen oder Satyren überhaupt ist ländliche Einfalt, unverfeinerte Natur: Die auffallendsten Bestimmungszeichen sind spitze Ohren und Geisschwanz, imgleichen Warzen unter dem Kinn, (letztere sind jedoch an den edleren Figuren selten,) die sie wahrscheinlich der Bekleidung roher Menschen mit Thierhäuten zu verdanken haben.

Allein es ist mir keine Vorstellungsart unter den Antiken bekannt, die die alten Künstler von der rohen bäurischen Ausgelassenheit an, bis zur Grazie ländlicher Unbefangenheit auf so mannichfaltige Art modificiret hätten. Der Faun in Florenz und der Faun im Capitol scheinen kaum Wesen einer Art zu seyn.

34) In dem II. Stück seiner Antiquar. Aufsätze. S. 74.

Dieser letzte, (Mus. Cap. nr. 32.) ist aber derjenige, dessen Charakter und Stellung am häufigsten wiederholt sind, und von ihm und seinen Gesellen gilt, was Winkelmann [35]) sagt: Da sich in Rom über dreißig Statuen junger Satyre oder Faunen befinden, die sich ähnlich im Stande und Gebährden sind, so ist glaublich, daß das Original dieser Figuren der berühmte Satyr des Praxiteles gewesen sey.

Der Herr Hofrath Heyne [36]) äußert die Vermuthung, daß die Faunen dieser Art Copeien nach dem Gemählde des Protogenes, eines an einer Säule ruhenden Satyrs mit einer Flöte in der Hand, des Anapavomenos, seyn könne. Auf unsern Satyr paßt ferner jenes andere Zeugniß Winkelmanns, daß sich unter den jungen Faunen so schöne finden, daß sie mit dem Bacchus verwechselt werden können.

Juno aus dem Pallast Cesi.

† Juno, ehemals im Pallast Cesi. Die eine Brust, beide Arme und der eine Fuß sind modern. Sie wird für eine der schönsten Statuen in dieser Sammlung gehalten. Die ganze Figur prägt Ehrfurcht ein, ohne etwas zurückstoßendes zu haben. Es ist die Schönheit des reiferen Alters. Das Gewand ist vorzüglich schön, doch scheint es ein wenig zu gekünstelt.

† Eine weibliche bekleidete Figur, die in den Händen, um die sie den Mantel gewickelt hat, ein Gefäß trägt. Man nennt sie des Schleiers wegen, Vestalin, und gibt ihr sogar, ohne allen Grund, den

35) G. d. K. S. 275.

36) am angef. Orte.

den bestimmten Nahmen Tuscia. [37]) Der Gedanke ist reitzend, und das Gewand sehr schön. Der Kopf der sehr gefällig ist, scheint ein Portrait zu seyn. Die Arme sind in Proportion mit der übrigen Figur zu kurz.

† Eine Amazone. Unten stehet die Innschrift: CΩCIKAH. Die Mine hat etwas melancholisches. Sie blickt auf eine Wunde, die sie auf der Brust hat, und diese Wendung ist reitzend. [38a])

Ein junger Mann mit einer Hauptbinde. Einige Haare fallen in länglichten reihenweise neben einander gelegten und unten geringelten Locken auf die Schultern. Der Kopf und Körper beide schön, haben doch eine gewisse Härte, die auf einen ältern Stil schließen läßt. Die Haare über der Schaam sind angegeben.

Ich halte diese Figur wieder für einen Ringer. Sie ist als Apollo restaurirt, und wird gemeiniglich: Ptolomäus genannt.

Venus in der Stellung der Mediceischen, aber sehr viel größer. Der Torso ist schön. Kopf

37) Winkelmann glaubt, es sey Psyche mit dem Gefäße voll Wassers aus dem unterirrdischen Flusse Cocytus. S. Annotazioni sopra le Statue di Roma. p. 41.

38a) Die descrizzione gibt dieser Statue einen Köcher auf der linken Seite, Schild und Helm zu den Füßen und eine Streitaxt am Tronk. Diese Attribute finden sich nicht bei dieser Statue, sondern bei der Statue im Museo Clementino. Winkelmann, S. 313. behauptet: der Kopf gehöre nicht zu dem Rumpfe.

und Arme können modern seyn. Sie stand ehemals in der Villa Este.

Eine colossalische weibliche Statue mit einem schönen Gewande. Man nennt sie Clementia. In dem Museo Capit. wird sie Juno genannt. Die Arme sind modern.

† Harpocrates. Unter der Figur eines zwölfjährigen Knabens. Auf dem Kopfe trägt er eine Lotusblume, und seine Haare hängen lang herab. Er ist ein wenig zu feist, zu wohl genährt: Die Muskeln sind zu ungewiß angegeben. Die Behandlung des Marmors ist vortrefflich. Die Figur hat sich beinahe unbeschädigt auf uns erhalten. Auch hier ist die gänzliche Umschaffung einer ursprünglich religiösen Idee der Aegyptier nach griechischen Schönheitsbegriffen auffallend.

Bedeutung des Harpocrates, frühere und spätere Bildung desselben.

Harpocrates war das Sinnbild der Sonne, die sich nach dem kürzesten Tage dem Aequinoctio nähert: Orus aber Sinnbild der Sonne, die sich nach dem längsten Tage dem Aequinoctio nähert. Ursprünglich saß er mit krummen Beinen den Finger am Munde auf einer Lotusblume. Er hatte einen kahlen Kopf, eine Locke auf der rechten Seite und krumme Beine. Die Griechen verfeinerten die Vorstellung, und legten ihr die fremde Bedeutung des Stillschweigens bei.

Zimmer der Philosophen.

Man sieht hier einige sehr schöne Basreliefs, die aus einem Tempel des Neptuns genommen sind, und allerhand Opfergeräthe vorstellen, imgleichen Schiffsschnabel, Anker und dergleichen. Sie sind gut gearbeitet.

An

An Statuen finden sich in diesem Zimmer:

Ein Sohn und eine Tochter der Niobe. So nennt man in Rom diejenigen nackten Statuen, die ihrer Stellung nach zu jener Fabel passen, und in dem Stile, der etwas hart und trocken ist, den Figuren der Gruppe in Florenz nahe kommen. Daß das unglückliche Schicksal der Kinder der Niobe ein oft wiederholter Gegenstand der alten Kunst gewesen sey, leidet keinen Zweifel. Darum möchte ich aber die Gewähr nicht übernehmen, daß alle die Figuren, die man für zerstreute Ueberbleibsel solcher Vorstellungen ausgibt, es würklich sind. Die männlichen werden gewiß oft mit Ringern verwechselt, und die weiblichen haben schon oft für Psyche u. s. w. gelten müssen.

Ueber die Statuen die man für Ueberbleibsel ehemaliger Gruppen der Familie der Niobe hält.

Sonderbar sind hier die angedeuteten Haare über der Schaam des Jünglings.

† Eine stehende bekleidete Figur eines alten Mannes, wahrscheinlich eines Philosophen, bekannt unter dem Namen Zeno. Eine Statue voller Wahrheit. Die Zeichnung ist sehr richtig, und das Gewand vortrefflich. Als Vorstellung des ernsten, nicht über die gemeine Natur erhabenen, Alters, kann man dieses Werk classisch nennen. Der Nahme ist ihm ohne Grund beigelegt.

Zeno.

Büsten.

Unter der großen Menge von denen, die hier stehen, und die größestentheils Dichter, Philosophen und griechische Helden abzubilden scheinen, bemerke

ich: Epicur und Metrodor, eine Herme mit zwei Köpfen, Diogenes, Mithridates, und den letzten unter den vier Köpfen Homers, als die vorzüglichsten.

Wie Büsten, als Bildnisse bestimmter Personen, interessiren können, wenn wir gleich von den wenigsten den Nahmen mit Gewißheit anzugeben im Stande sind: Gründe dieser Ungewißheit.

Inzwischen verdienen die meisten eine besondere Aufmerksamkeit. Ich kenne nichts Interessanteres, als in Gesichtsbildungen aus so entfernten und das Gefühl der inneren Würde des Menschen so hebenden Zeiten, Seelen aufzuspühren, die wir nach unserer durch Erfahrung unterstützten Einbildungskraft passend für sie halten.

Das Vergnügen würde unstreitig um ein großes lebhafter seyn, wenn wir mit einiger Gewißheit den Charakter, den jede Figur in ihrem Leben behauptet, die Rolle, die jede in der Geschichte gespielet hat, angeben wüßten. Allein darauf müssen wir gemeiniglich Verzicht thun, und uns den Genuß genügen lassen, den der Anblick einer edeln aber unbekannten Gesichtsbildung denen gewährt, die Sinn für das äußere Gepräge der Seelengröße haben.

Selbst die von Alters her eingegrabenen Nahmen entscheiden nichts für die Treue der Nachbildung.

Wir folgen bei der Bezeichnung einer Büste mit einem gewissen Nahmen immer nur sehr unsichern Wegweisern. Die Nahmen, die sich auf der Base der Büsten eingegraben finden, sind selten alt, und wenn sie es sind, so gehören oft Kopf und Base nicht zusammen. Ja! schon in alten Zeiten waren die Bildnisse großer Männer oft verlohren gegangen, und die Begierde, ihr Andenken lebhaft zu erhalten, verführte zuweilen die Liebhaber großen Nahmen eine Bildung andichten zu lassen, mit der man sich ungefähr ihren bekannten Charakter zusammen denken konnte.

Eine

Eine andere Erklärungsart nimmt man von den Bildnissen auf Münzen, die mit den Büsten, die man erklären will, einige Aehnlichkeit haben. Allein, wie verschieden ist das Gefühl für Aehnlichkeit bei der verschiedenen Art zu sehen der meisten Menschen. Die kleine Form der Bildnisse auf Münzen, ihre zum Theil unbestimmte Zeichnung macht die Wiedererkennung sehr unzuverläßig. Sie sind selbst unter einander in der Bildung einer und eben der Person verschieden. Oft bringt das Alter allein diese Verschiedenheit hervor. Oft die Erhöhung der gemeinen Natur zum Ideal. Selbst die Uebereinstimmung in der Kleidung, in dem Kopfputze mehrerer Personen desselben Zeitalters muß zu Verwechselungen und folglich auch zu Irrungen verführen. Zu geschweigen, daß sich von berühmten Männern nur wenige ungekrönte auf Münzen finden.

Bei Erklärungen, die man von geschnittenen Steinen hernimmt, wird die Schwierigkeit der richtigen Bestimmung noch durch die Besorgniß vor Betrug in dem Urbilde, das man zum Grunde legt, vermehrt.

* * *

Das Zimmer der Kaiser.

Unter den Basreliefs sind zwei mit Figuren wenig unter Lebensgröße merkwürdig.

Das eine stellet Perseus und Andromeda vor. Perseus hilft der befreieten Andromeda von dem Felsen herabsteigen. Das Ungeheuer liegt todt zu seinen Füßen.

Füßen. Dieses Basrelief hat unserm Mengs zum Sujet eines Gemähldes gedienet. [38b])

† Der

Perseus und Andromeda: Gemählde von Mengs.

38b) Mengs ging inzwischen, — wie man mir sagt, denn gesehen habe ich das Bild nicht, — von dem Basrelief, selbst in Rücksicht des Gedankens ab. Er ließ den Perseus der Andromeda zwar die Hand reichen, das Gesicht, und den Blick aber von der Schönen abwenden. Eine Heldenseele wie Perseus, angefüllt mit griechischen Ideen von Anstand, wird es nicht gewagt haben, seinen Blick auf Andromeda zu werfen; er wird ihr die Verwirrung haben erspahren wollen, sich nackt vor ihrem Beschützer sehen zu lassen; er wird sie auch auf die entfernteste Art nicht an die Rechte haben erinnern wollen, welche die empfangene Wohlthat ihm über die errettete Schöne gab.

So dachte Mengs. Aber dachte er recht? Ich zweifle. Wenn auch keine Kälte auf dem Bilde geherrscht hat, wie doch alle versichern die es gesehen haben, wenn es auch würklich wahr ist, daß die Griechen so gotisch edel gehandelt haben; durfte der Künstler durch den Ausdruck einer sittlichen Schönheit, die in den stummen Künsten zur Unempfindlichkeit wird, seinen Zeitgenossen, welche die Wahrheit des Affects in der dargestellten Person nach demjenigen beurtheilen, der sie selbst bei einem ähnlichen Vorfall in Bewegung gesetzt haben würde, die sich schlechterdings in dem Acteur wieder finden wollen; durfte Mengs, frage ich, diesen unverständlich werden? Läßt sich denn der Eindruck den die Schönheit auf uns macht, an dem der sie empfindet, nicht anders ausdrücken, als durch thierische Begierde, oder durch prahlenden Uebermuth?

† Der schlafende Endymion. Sein treuer Hund scheint gegen die sich nähernde Luna anzubellen, und seinen Herrn vertheidigen zu wollen. Diese Figur hat viel Ausdruck, und die Stellung ist schön. Schade, daß der Kopf mit dem Rumpfe nicht recht zusammenhängt.

Eine wilde Schweins-Jagd von guter Anordnung und gutem Ausdruck. Alles hat Leben.

Statuen.

† Eine drappirte Muse, dem Kopfe und den Händen nach als Flora restaurirt. Denn man behauptet, daß diese beiden Theile entweder ganz modern oder doch angesetzet sind. Andere wollen hingegen, nur die linke Hand sey modern.[38c]) So viel ist gewiß, die rechte Hand ist schön. Das Gewand ist im kleinlichen Geschmacke gedacht, aber in der Ausführung ein Beispiel von Gedult. Capitolinische Flora.

Ein junger Hercules von grünem Basalt. Die linke Hand, in der er die Aepfel hält, und der rechte Arm sind modern. In Ansehung der Schönheit von geringem Werthe.

† Ve-

38c) So Winkelmann, welcher behauptet, die Hand mit dem Blumenstrauß sey modern. Den Kopf mit dem Blumenkranze scheint er für antik, aber nicht von idealischer Schönheit, sondern für ein Portrait einer schönen Person zu halten. G. d. K. Wiener Edit. S. 309. Fea in der italienischen Uebersetzung, T. I. p. 323. hält sie mit dem Abbate Visconti für eine Polymnia. Warum?

Capitolinische Venus.

† Venus in der Stellung der Mediceischen, das ist, eines entkleideten Weibes, die sich überrascht sieht, und im Gefühl der Schaamhaftigkeit, ohne welches der Liebreiz sich nicht denken läßt, die Brust und die Natur bedeckt. Neben ihr eine Vase, auf die ihr Gewand gefallen ist, und daher deutlich zeigt, daß sie aus dem Bade kömmt, oder im Begriff ist, ins Bad zu steigen. [39a]) Es ist nichts daran neu, als zwei

39a) Der Herr Hofrath Heyne Sammlung Antiquarischer Aufsätze II. Stück S. 118 und 145 glaubt annehmen zu dürfen, daß alle Vorstellungen der Venus auf diese der unsrigen ähnliche Art, die Venus aus dem Bade kommend bezeichnen. Er verwirft die Erklärung der Mediceischen Venus zu Florenz, als einer solchen, die aus der See hervorkömmt, ganz, weil sie ein so schön geflochtenes Haar hat.

Ich gestehe es gern, daß dieser Grund mir jene Idee des Emporsteigens aus dem Meere nicht ganz benehmen könne. Der Herr Hofrath Heyne wird schwerlich eine Statue von Werthe anzeigen können, an der das triefende Haar einer Venus Anadyomene, das doch auf Münzen, geschnittenen Steinen und Basreliefs vorkömmt, ausgedrückt wäre. Die Ursache liegt offenbar darin, weil ein solches Haar in Strippen herabfallend in ganz runden Bildhauerwerken einen Uebelstand machen würde. Sollte der Künstler diesem Uebelstande nicht einen Fehler wider das Costume aufgeopfert haben? Vorzüglich hier, wo er ein Portrait bildete? Vielleicht dürfte man auch dann, wann man ins Bad geht, die Haare nicht so künstlich flechten. Wozu der Delphin? Der Herr Hofrath Heyne sagt: es ist ein

zwei Finger der linken Hand, und vier Finger der rechten. [39b])

Die Größe dieser Figur schadet ihrer Schönheit, und der Kopf, der zu wenig weiblichen Reitz hat, scheint ein nicht einst idealisirtes Portrait zu seyn. Dem ohngeachtet verdient diese Figur in denjenigen Theilen, die an der Mediceischen theils ergänzt, theils übel angesetzt sind, z. E. Arme und Schenkel, den Vorzug vor ihrer Nebenbuhlerin. Der Marmor der unsrigen ist bei weitem nicht so schön, als an jener.

Büsten.

Im Ganzen kann man sich auf die Nahmen, die sie führen, mehr als auf diejenigen der Büsten in dem vorigen Zimmer verlassen. Allein hin und wieder ist auch hier große Ungewißheit. Z. E. Eine der Lucillen ist wahrscheinlicher eine Sabina; Einer der Hadrianen ein Commodus; und die Büste des Nerva, was

ein allgemeines Attribut der Venus. Recht wohl! aber woher ist es anders entlehnt, als von ihrer Herkunft aus dem Meere? Und dann! konnte der Künstler nicht eben so gut, als andere vor, oder nach ihm an ähnlichen Statuen gethan haben, eine Vase neben ihr stellen, die ihr statt Tronks diente? Worin liegt der Grund der Abweichung?

39b) Fea in der neusten Uebersetzung der Winkelmannischen G. d. K. L. V. c. II. T. I. p. 315. Note A. behauptet, die Nase sey angesetzt, und zwar schlecht, so daß ihr dies viel von ihrer ursprünglichen Schönheit nehme.

was auch immer Winkelmann [40]) davon sagen mag, ein neueres Werk des Algardi.

Die vorzüglichste Aufmerksamkeit verdienen:

† Ein junger Marc Aurel.
† Die jüngere Faustina.
† Commodus.
† Caligula aus Basalt.
† Messalina.
† Nero, Drusus und Germanicus. [41])

* * *

Die Gallerie.

Unter den Statuen, Büsten und Basreliefs sind wenige außerordentlich. Ich will einige davon bemerken.

Eine Muse, die einen jungen Nero auf dem Schooße hält. Eine würdige Erzieherin eines jungen Prinzen! *)

Eine

40) S. d. K. S. 825.

41) Winkelm. G. der K. S. 787. erwähnt eines Kopfs des M. Agrippa. Er sey schön, sagt er, und gebe das deutlichste Bild des größten Mannes seiner Zeit. Ich erinnere mich nicht, ihn hier bemerkt zu haben.

*) Vielleicht stellt aber auch die Figur eine Venus Genitrix vor, in dem Verstande, da sie zu Ehren der Kaiserinnen, als Kindbetterinnen mit ihren neugebohrnen Kindern auf dem Schooße vorgestellt wird. Man vergleiche Hrn. Hofraths Heyne Antiquar. Aufsätze. I. Stück. nr. 2. S. 160.

Eine Marciana, wie andere wollen, eine Julia, Tochter des Titus, oder vielmehr richtiger eine Venus, der man einen fremden Kopf aufgesetzet hat.

† Eine schöne Büste einer Muse mit durchbohrten Ohren zu Ohrgehängen.

Ein Jupiter und ein Aesculap, beide aus schwarzem Marmor.

Noch eine Muse mit durchbohrten Ohren.

Eine Diana Lucifera. Sie trägt in der rechten Hand eine Fackel, und mit der linken ein Gewand, das über dem Kopfe zirkelförmig flattert. Der Vorstellungsart wegen merkwürdig, die eine individuelle Bestimmung anzuzeigen scheint. Vielleicht hat das Gewand die Nacht, die Fackel das Mondenlicht anzeigen sollen. Diana Lucifera.

Eine unbekannte weibliche Büste, von schönem Charakter.

Ein sogenannter Scipio Africanus, Büste.

Nereiden. Basrelief von guter Zeichnung und Arbeit.

* * *

Zimmer der Miscellaneen.

† Ein Faun aus rothem Marmor, der eine Traube in die Höhe hält; zu seinen Füßen ein Korb nebst einem Bocke. Im Museo Clementino ist ein ähnlicher. Der Stamm des Baums, ein Arm, beide Beine, jedoch ohne Füße, sind modern, und

von Cavaceppi sehr gut restaurirt. [42]) Er ist vorzüglich der Marmorart wegen merkwürdig.

Er stehet auf einem Altare mit einem Basrelief von gutem Stile.

† Ein schöner Kopf einer Bacchantin mit hohlen Augen.

Kopf Alexanders des Großen.

† Ein sehr schöner Kopf Alexanders des Großen, im Charakter des Jupiter Serapis. Der Haarwuchs ist nicht nur der den Köpfen dieses Gottes gewöhnliche, sondern man sieht noch Spuhren, wo der modius und die Radii gesessen haben. In der Mine viel Melancholisches.

Tauben die aus einem Gefäße trinken: ein berühmtes antikes Mosaik.

† Ein antikes berühmtes Mosaik. Tauben, die aus einem Gefäße trinken. Das Hauptverdienst dieses Werks bestehet in der feinen Zusammenfügung der harten natürlichen Steine. Denn übrigens kommt es an Wahrheit der Schattirung, und an Mannichfaltigkeit in einander fließender Tinten, unsern modernen Mosaiken aus verglaseter Composition nicht bei.

Hecate.

Diana triformis oder Hecate, aus Bronze. Es sind drei kleine Statuen, die durch den Rücken zusammenhängen. Die eine mit einer Lotusblume auf dem Kopfe hält zwei Fackeln in der Hand; die andere hält einen Schlüssel und eine Schlinge, und die dritte, deren Kopf mit einer Art von Phrygischer Mütze bedeckt ist, an welcher Strahlen befindlich sind, ein Schwerdt und eine Art von Bohrer, den einige für eine Schlange halten. Dieses sonderbare Denkmahl ist auch in Ansehung der Kunst nicht ohne Werth.

† Ein

42) Andere sagen von Bracci.

† Ein sehr schönes Gefäß von Bronze. Mithridates schenkte es, der Innschrift nach, einem Gymnasio, welches er gestiftet hatte. Auf dem Rande stehen auf Griechisch die Worte: Halte es rein. Die Handgriffe und der Fuß sind modern. Schönes Gefäß aus Bronze.

Ein Basrelief mit mehreren Vorstellungen aus der Iliade, verdienet in Ansehung der Kunst keine Aufmerksamkeit.

Ich komme nun zu den Büsten, die rund im Zimmer herum stehen. Ich will aber nur die vorzüglichsten herausheben.

Ein Kopf eines Mercurs.

Ein unbekannter Kopf, mit einer Art von Perücke.

Ein Kopf, der viel vom Charakter einer der Töchter der Niobe hat.

Ein sogenannter Marcus Brutus.

Ein Pompejus der Große.

Eine schöne Bacchantin.

Ein Faun.

† Ein Paris mit der Phrygischen Mütze; Schön, und voller Charakter.

Ein schöner Jupiter Hammon.

Am Fenster auf dem zweiten Absatze.

† Ein unbekannter Kopf von vortrefflichem Charakter.

Eine Matidia.

† Der darauf folgende unbekannte Kopf ist vortrefflich.

† Zwei schöne Köpfe von Amazonen. Ich habe bereits bei dem Museo Clementino bemerkt, daß

Köpfe dieser Art sich außer der Vermischung des männlichen Charakters mit dem weiblichen auch noch besonders durch eine Art von Kante oder Einfassung um Augenlieder und Lippen unterscheiden.

Ein sogenannter Cecrops, der aber vielmehr ein Kopf aus der Familie Hadrians ist.

Ein lachender Faun.

Ein Apollo, dessen Haare auf dem Kopfe zusammen gebunden sind.

Kopf eines Ringers mit einer Hauptbinde. Wahrscheinlich Zeichen des Siegers.

Kopf der Ariadne.

Zuletzt bemerke ich † den herrlichen Kopf der Ariadne mit herabhängenden geringelten Locken voll hoher Schönheit, der oft copirt und in Gips geformt in und außer Italien zu sehen ist.

Zwischen den Büsten stehen noch ein Paar kleine Statuen.

Ein Kind das mit einer Taube scherzet, und zwei Ephesische Dianen, deren eine, Kopf, Hände und Füße von Bronze hat. Die andere, und von beiden die schönste, steht auf einem Altare, worauf ein Basrelief mit einem Opfer befindlich ist.

* * *

Rechter Flügel.

Pallast de' Conservatori.

Pallast de' Conservatori.

In dem Porticus.

Cäsar und ein August, an beiden vielleicht nichts als der Torso alt. Letzterer hat ein Steuer-

ruder

ruder zu seinen Füßen, als eine Deutung auf die Schlacht bei Actium. [43])

* * *

In dem Hofe.

Mehrere colossalische Hände und Füße, der Weichheit der Behandlung wegen merkwürdig. [44])

Ein antiker Löwe, der ein Pferd anfällt. Der Löwe ist voller Ausdruck, aber das ganze Hintertheil desselben, Kopf und Beine des Pferdes sind neu.

Eine sitzende Roma, woran Kopf und Hände neu sind. Auf der Base sitzt eine schöne überwundene Provinz bei einer Trophäe. Sie ist oft und vorzüglich auf geschnittenen Steinen copirt. Der Ausdruck und der Gedanke sind schön. Kopf und Hand neu.

Zwei gefangene Könige, von schwarzem Marmor.

Zwei Aegyptische Statuen.

Ein großer colossalischer Kopf von Bronze. Man legt ihn ohne Grund dem Kaiser Commodus bei. [45])

Vor der Begräbnißurne der Agrippina, des großen Weibes des Germanicus, wird niemand ungerührt vorbei gehen, ob sie gleich in Ansehung der Kunst ohne besondern Werth ist. Begräbnißurne der Agrippina.

43) Winkelm. G. d. K. S. 784.

44) Winkelm. G. d. K. S. 498.

45) Winkelm. G. d. K. S. 541.

Ein colossalischer Kopf, den man für einen Domitian hält, und darunter wieder eine Provinz, von der es jedoch glaublicher ist, daß sie nur einen jungen Mann vorstelle, dessen Brüste ein wenig stark angegeben sind.

Mehrere schöne Fragmente von Colossal-Statuen in Marmor und Bronze.

* * *

Beim Hinaufsteigen auf die Treppe trifft man eine Columna Rostrata an.

Ferner, vier schöne Basreliefs mit Figuren in Lebensgröße. Sie sind von dem Triumphbogen Marc Aurels genommen. Das erste stellt diesen Kaiser vor, dem Rom die Weltkugel überreicht. Im zweiten reitet er neben einer andern Figur, die man für den Antoninus Pius hält. Zwei gefangene Könige liegen zu seinen Füßen, und mehrere Soldaten sind um ihn. In dem dritten wird Marc Aurel in einem mit vier Pferden bespannten Triumphwagen gezogen, eine Victoria krönt ihn.[46a]) Auf dem vierten opfert Marc Aurel den Göttern. Dies letzte ist das schönste. Man wird darauf einen Flamen bemerken, dessen Mütze oder Helm, wie man behauptet, zu der Form der heutigen Bischoffsmützen die Veranlassung gegeben haben soll. Alle diese Basre-

46a) Die sitzende Roma zwischen dem Neptun und einer Minerva, sind als Basrelief auf diesem Wagen ausgedrückt. Volkmann begeht einen lächerlichen Fehler, diese Figuren als den Triumphwagen begleitend anzuführen.

Basreliefs sind gut zusammengesetzt, und wegen der schönen Köpfe, der guten Drapperien und vorzüglich des Costums wegen äußerst merkwürdig. Inzwischen wird man finden, daß die Figuren hin und wieder zu kurz und in einzelnen Theilen verzeichnet sind.

Man siehet hier auch ein ziemlich mittelmäßiges Basrelief, welches einen Curtius vorstellen soll.

In dem großen Saale hat Giuseppe d'Arpino verschiedene römische Geschichten gemahlt. Man sieht diesen Gemählden an, daß der Meister Raphaeln und die Florentiner studirt hat, und da, wo er sich einer von ihnen vorgezeichneten Parthie erinnerte, hat er zuweilen einen glücklichen Zug angebracht. Aber im Ganzen sind diese Gemählde recht Handwerksmäßig gemahlt, und der Künstler ist hin und wieder bis zum Tapetenanstreicher erniedrigt. Nirgends ist Wahrheit anzutreffen. Inzwischen sind die Schlachten das Beste darunter. Sie sind mit einem Feuer entworfen, das nur durch Correktion und Studium in den wahren Schranken hätte gehalten werden müssen. Man trifft gute Pferde darin an, die der Künstler vorzüglich gern mahlte.

Ueber die Gattung von Pferden, welche die Mahler vorzüglich gern in ihren Ge-

Man wird selten finden, daß die Mahler, welche Pferde in ihren Gemählden angebracht haben, in ihrer Wahl auf eine feine Race gefallen sind. Gemeiniglich sind sie von starkem Schlage, breiten Köpfen, zottigen Mähnen, behangenen Beinen, und krausen Schweifen. Im Ganzen scheinen Pferde dieser Natur

mählden anbringen.

mahlerischer zu seyn, als jene glatten, feinen, die weniger Abwechselung in Formen, und Licht und Schatten zulassen. Ein anderer Grund aber liegt darin, daß zu der Zeit, als die Künste in Italien und den Niederlanden blüheten, Friesische Pferde, welche von starkem schwerfälligem Schlage sind, sowohl zu Zugpferden, als ihrer besondern Dauerhaftigkeit und Stärke wegen im Kriege sehr geschätzt wurden.

Die Thüren sind in Holz nach Zeichnungen des Fiamingo geschnitzt, und haben viel vom Stil alter Basreliefs.

Man findet hier vier Statuen einiger Päbste. Die beste darunter ist Urban der Achte vom Cavaliere Bernini.

* * *

Folgendes Zimmer.

Die Mahlereien, die sehr schlecht sind, sind von Tomaso Laureti.

Die Büsten und Statuen, von denen Volkmann sowohl als die Descrizzione reden, stehen hier nicht mehr; es ist nichts darin befindlich, als zwei Säulen von Verde Antico, auf welchen zwei Köpfe, deren einer einen Septimius Severus vorstellet, stehen, und vom Cardinal Albani hieher geschenket sind.

* * *

Folgendes Zimmer.

Daniel da Volterra hat in den Friesen den Triumph des Marius vorgestellet. Der Stil ist

gut,

gut, inzwischen sind sie manierirt, und die Zeichnung ist nicht correkt.

† Hier stehet jetzt die berühmte Wölfin aus Bronze, welche den Romulus und Remus säuget. Sie ist am linken Hinterfuße beschädiget, daher man sie für dieselbige hält, welche am Tage des Todes Cäsars vom Blitz getroffen worden.[46b]) So interessant dieses Stück in Ansehung der Geschichte seyn kann, so wenig ist es in Ansehung der Kunst von Bedeutung. Berühmte Wölfin aus Bronze.

† Die berühmte Statue des sitzenden Knaben, den man für einen jungen Hirten hält, und der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht. Er wird deswegen Spinarius genannt. Er ist in dem Alter der Pubertät, und in natürlicher Größe. Seine Augen sind ausgehöhlt. Der Ausdruck ist vortrefflich. Die Umrisse und das Spiel der Muskeln sind mit einer Zartheit behandelt, von der man in Bronze wenig Beispiele findet.[47a]) [47b]) Spinarius.

46b) Diese Vermuthung hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. S. Fea's Uebersetzung der Gesch. d. Kunst. 1783. T. I. L. III. c. III. p. 202. nota *

47a) Winkelmann G. d. K. S. 541.

47b) Richardsons Urtheil Traité de la peinture etc. p. 180. wodurch diesem Werke eine gewisse Härte vorgeworfen wird, die man als eine Folge der Kindheit der Kunst ansehen könne, worin sie verfertigt sey, ist ungerecht. Die Formen sind nicht bis zum Ideal erhoben, aber auch keinesweges hart und steif.

Hecate triformis aus Marmor. Beinahe eine Wiederholung der ähnlichen Vorstellung in Bronze im andern Pallaste. Doch findet sich einige Verschiedenheit in dem Kopfputze.

Camillus. † Ein sogenannter Camillus oder Opferknabe von Bronze. Eine Figur mit einem aufgeschürzten Unterkleide; von angenehmer Form, und wohl behandeltem Gewande. [48]) Sie steht auf einem Leuchter von gutem Stile aber mittelmäßiger Ausführung.

† Ein schöner Kopf aus Bronze, welcher den Lucius Junius Brutus vorstellen soll. Mit Augen von verglaseter Composition. [49])

* * *

In dem Audienzzimmer.

Eine moderne aber gute Büste einer Meduse.

Der Kopf des Michael Angelo von Bronze.

Eine

48) Winkelmann, G. d. K. S. 541.

49) Die Benennung mag wohl ziemlich zweifelhaft seyn. Winkelmann G. d. K. S. 541. sagt: Ein Brustbild unter dem Nahmen Brutus. Richardson Traité de la peinture. p. 177. beruft sich auf die Aehnlichkeit mit einer Medaille, die Marcus auf diesen seinen Ahnherrn soll haben schlagen lassen. Wer weiß, wie viel Aehnlichkeit schon jenes Bildniß mit dem wahren Urbilde gehabt haben mag?

Eine Büste eines jungen Hercules aus rothem Marmor.

Zwei Gänse, vielmehr Enten, aus vergoldeter Bronze; sehr schön.

Ein Isiskopf als Vase mit Ohrgehängen. Gleichfalls aus Bronze.

Die heilige Familie, welche man für die Arbeit des Giulio Romano ausgibt, scheint nicht einst nach diesem Meister copirt zu seyn.

* * *

In dem Zimmer der Tapeten werden Friesen gezeiget, welche die Thaten des Scipio vorstellen, von Annibale Caraccio, wie man sagt: Wenigstens ist es nicht seine beste Arbeit.

Unter den vier Büsten, die in diesem Zimmer stehen, ist der Kopf der sogenannten Ariadne die beste.[50])

* * *

Zimmer des Hercules.

Hier sieht man Mahlereien, die für die Arbeit des Pietro Perrugino ausgegeben werden. Sie sind sehr schlecht.

Ferner

50) Herr Volkmann macht hier einen lächerlichen Fehler. Die italienische Beschreibung setzt zur Erklärung dieses Kopfes hinzu: Ariadne, welche einst dem Theseus den Faden gab, (diede) und führt sie ausdrücklich als eine Büste auf. Herr Volkmann der dieses übersetzt, macht eine Statue daraus: Ariadne, die dem Theseus den Faden gibt. Ueberhaupt ist Herr Volkmann bei dieser ganzen Beschreibung voller Unrichtigkeiten.

Ferner eine gute Büste Hadrians.

Hercules aus Bronze.

† Hercules aus vergoldeter Bronze, über Lebensgröße. Er hält Aepfel in der linken, und die Keule in der rechten Hand. Mehr des Metalls als der Schönheit wegen merkwürdig. Der eine Arm würde weniger steif scheinen, wenn man die Keule, so wie sie ehemals war, (denn sie scheint wenigstens angesetzt) auf einem Piedestal hätte ruhen lassen. [51])

Drei sitzende Statuen, die man, das Stillschweigen, Cybele, und Ceres nennet, sind sehr mittelmäßig und sehr restaurirt.

Eben dieses gilt auch von den beiden Consular-Statuen.

* * *

Wir gehen nun endlich zu demjenigen Theile des Capitols über, in dem

Gemähldesammlung.

Die Gemähldesammlung

befindlich ist.

Diese Sammlung von Staffeleigemählden gehört im Ganzen nicht unter die vorzüglichsten von Rom, und wenn man erwägt, daß sie die einzige öffentliche daselbst ist, so muß man sie gar unbeträchtlich nennen.

Inzwischen hat diese Sammlung doch den Vorzug, einige der besten Gemählde des Giorgione, Tintoretto, und Paolo Veroneſe zu enthalten, die wir von diesen Venetianischen Meistern in Rom haben. Sie sind

51) Der Kopf, sagt Winkelmann, S. 745. der G. d. K. ist verhältnißmäßig kleiner als am Farneſischen Hercules.

sind freilich weder außerordentlich in Vergleichung mit andern außerhalb Roms, noch hinreichend, den Geist, den Charakter ihrer Urheber kennen zu lernen. Aber sie geben mir die Veranlassung, meinen Lesern dasjenige mitzutheilen, was ich über die Vorzüge und die Fehler der genannten Meister an andern Orten bemerket habe. Die Absicht dieses Werks umgreift allerdings auch die Vorbereitung des Liebhabers auf die Kenntniß des Vorzüglichen in der Kunst in dem übrigen Italien.

Giorgio Barbarelli da Castel Franco, gemeiniglich Giorgione genannt, lebte von 1478 bis 1512. Seine ächten Werke und vorzüglich größeren Compositionen sind selten. Das Wenige, was ich davon gesehen habe, scheint nicht viel Talent dafür zu verrathen. Giorgione.

Sie haben weder das Verdienst einer guten Anordnung, noch eines wahren Ausdrucks. Giorgione zeichnete schwerfällige Figuren, und noch dazu unrichtig. Aber er war der erste, der in Venedig einen wohlgenährten Pinsel mit Freiheit führen lehrte. Er nahm den Umrissen der Figuren die Härte, die sie bis dahin gehabt hatten, er ründete sie, hielt Licht und Schatten in größern Massen zusammen, und brachte vorher unbekannte Drucker, Blicke, Halbtinten an: Kurz! den Dienst, den Michael Angelo der Zeichnung leistete, den leistete Giorgione dem Colorit: er führte einen größeren Stil ein. Man legt ihm auch die Erfindung des Contraposto und der Repoussoirs bei, allein sie gehört eher dem Correggio.

Inzwi-

Inzwischen ist der Stil des Giorgione doch nur Manier, Schein von Wahrheit, nicht die Wahrheit selbst. Seine Färbung fällt im Lichte zu sehr in brennende Röthe, und im Dunkeln zu sehr ins Schwarze.

Man wird in seinen Gemählden oft Federbüsche und Panzer finden. Es ist zuweilen gut, sich dergleichen Wiedererkennungszeichen zu merken.

Tintoretto. Giacomo Robusti, il Tintoretto, genannt, lebte von 1512 bis 1592 und war ein gebohrner Venetianer.

Er lernte die Kunst unter Tizian: Aber bald verfiel er darauf, die Vorzüge mehrerer Meister mit einander vereinigen zu wollen. Er war einer der ersten Eclectiker in der Mahlerei. Er folgte dem Correggio in der Zusammensetzung und im Helldunkeln, dem Michael Angelo in der Zeichnung, dem Tizian, und vielleicht noch mehr dem Giorgione, im Colorit. Was folgte daraus? Daß er den Schein ihrer Vorzüge: Das Auffallende ihrer Werke in die seinigen übertrug, und im Ganzen mittelmäßig blieb.

Tintoretto hatte einen großen Reichthum an Ideen, und einen großen Mangel an Gefühl, und Bildern. Er verstand vortrefflich die Züge, durch die sich jede Sache unserer Erinnerung einprägt, auszuwählen, und sie nach den Begriffen, welche die größten Mahler unter seinen Vorgängern darüber gehabt hatten, zu reproduciren. Durch häufiges Studium hatte er sich ein Alphabet von Formen, von colorirten Parthien, und erleuchteten Massen gebildet, mit dem er seine Gedanken sehr deutlich aufschrieb.

Wir

Wir verstehen sie, ohne überzeugt zu werden. Sein ungebändigter Witz wirft die Figuren zusammen, die den Platz, nicht aber die Vorstellung ausfüllen, die wir uns von der Begebenheit machen, an der sie Theil nehmen. Seine Formen sind ohne Wahl: Seine Köpfe haben Leben, Charakter, aber selten passenden Ausdruck, und seine Stellungen sind übertrieben. Seine Zeichnung ist oft incorrekt, nie aber bestimmt oder fein: Der Faltenschlag im kleinlichen Stile, ohne Zusammenhang, ohne Deutlichkeit. Sein Colorit hat einen Schein von Wahrheit, fällt aber gemeiniglich ins Gelbe und ins Schwarze; oft ist es schmutzig. Sein Helldunkles ist conventionell, aber es thut Effect. Er liebte die Verkürzungen, wie man sie bei einem hoch angenommenen Horizont antrifft. Er stellt den Zuschauer zu nahe an seine Figuren; auf dem Vorgrunde gleichen sie Riesen, auf dem Hintergrunde Zwergen, und hier findet man gemeiniglich die interessantesten. Fertigkeit in Behandlung des Pinsels ist das Hauptverdienst dieses Meisters.

Mit einem Worte: Tintoret war ein sehr erfindrischer Handwerker, dessen broßirte Skizzen von weitem frappiren: Man nähert sich und der Zauber verschwindet. Inzwischen ist er sich selbst sehr ungleich in seinen Werken, von denen die größeren bei weitem die bessern sind.

Paolo Caliari, von seiner Vaterstadt Veronese genannt, lebte von 1532 bis 1588. Er ist in der Kunst das, was die Sophisten in der Philosophie waren. Er hatte die Lieblingsschwächen des größern Haufens

Paolo Veronese.

fens studirt: Er wußte, daß wer diesen schmeichelt, für beleidigte Wahrheit leicht Nachsicht erhält. Er suchte die Phantasie des Pöbels unter den Zuschauern zu entflammen, er suchte zu verblenden, und es ist ihm nur zu oft, und zu lange geglückt.

Nichts zieht Menschen von ungebildetem Gefühle so sehr an, als Pracht und Reichthum. Dies war Hauptzweck der Zusammensetzungen unsers Meisters. Die Gelegenheit, Pomp und Aufzüge anzubringen, leiteten ihn in der Wahl seiner Gegenstände. Gemeiniglich stellte er Gastmähler vor, wo reich bekleidete Figuren in großer Menge an wohlbesetzten Tafeln in Sälen von schimmernder Architektur sitzen. Sie ziehen durch dieselbe Empfindung an, die den Pöbel zu den öffentlichen Tafeln der Großen ruft. Selbst dann, wann ihm irgend eine interessante Begebenheit zur Behandlung in die Hände fiel, so scheint Spectakel, Pomp, stets sein Hauptaugenmerk gewesen zu seyn.

Die poetische Erfindung ist selten glücklich in seinen Gemählden. Ein gemeinschaftlicher Antheil an einer Handlung vereinigt nie die Figuren, mit denen er sie ausstaffirte. Selten stellte er sie dahin, wo sie des mehreren oder minderen Interesse wegen, welches der denkende Zuschauer an ihnen nehmen kann, stehen sollten. Die mahlerische Anordnung in so fern sie sich damit beschäfftigt, die Gruppen eines Bildes zu einem Ganzen aneinander zu hängen, durch Abwechselung der Größen einzelner Figuren und der Lage ihrer Gliedmaaßen angenehme Formen einzelner Parthien zu bilden, verstand er desto besser.

In diesem Theile der Mahlerei kann Paolo Veroneſe zum Muſter dienen. Er war darin Schüler des Correggio, und ward Meiſter der Carracci.

Den Ausdruck ſuchte er in der Stellung. Denn dadurch wird er dem unaufmerkſamen Zuſchauer am auffallendſten. Was wahr iſt, darum bekümmerte er ſich nicht, was wahr ſcheint, was Würkung thut, war der Gegenſtand ſeiner Sorge. Ein gefährlicher Betrüger!

Seine Köpfe haben Charakter: Aber es iſt der Charakter eines für ſich beſtehenden Bildniſſes: Nicht der, den die Handlung erfordert. Darin unterſchied ſich ſeine Verfahrungsart von der eines Raphaels. Beide brachten oft Bildniſſe in ihren Gemählden an, aber der eine modificirte ihre Züge nach den Verhältniſſen, in die er ſie ſetzte, der andere begnügte ſich gemeiniglich ſie ſo hinzuſtellen, wie er ſie ſahe.

Dieſes Mittel gibt inzwiſchen ſeinen Figuren einen Charakter individueller Wahrheit: So viel Köpfe, ſo viel Portraits. Idealiſirte Formen dürfen wir nicht ſuchen, aber der ungebildete Zuſchauer will dieſe auch nicht finden. Natur! Natur! ruft er: die iſt mir lieber, als eure colorirten Statuen. Er hat Recht, wenn die Darſtellung der Antike ohne Ausdruck, wenn das Ideal blos Copei bleibt: Allein auch die Natur ohne den Ausdruck, den die Handlung erfordert, verliert den Vorzug der Wahrheit: und Copei für Copei, iſt die eine dem aufmerkſamen Beobachter ſo viel werth als die andere. Aber freilich, das ſind die wenigſten, und dies ſichert bei dem großen Haufen der erſteren den Vorzug vor der letzten.

Die Zeichnung des Paolo Veroneſe iſt ohne Beſtimmtheit, und oft incorrekt. Allein auch hier ſind wieder die Fehler für ein ungeübtes Auge nicht ſo auffallend, den Eindruck des Ganzen zu zerſtöhren.

Er liebte Köpfe in einer niedergebückten Stellung zu mahlen, und überhaupt Verkürzungen, wie man ſie von einem hohen Standorte ab an Figuren auf einem niedrigem Horizonte erblickt. Sie ſetzen am meiſten in Verwunderung, und ungeübte Zeichner können hier der Richtigkeit der Formen und der Verhältniſſe am wenigſten nachſpühren. Allenthalben Blendwerk!

Seine Gewänder ſind ſchlecht geworfen: Sie entziehen dem Auge beinahe immer die Umriſſe des Nackten: Dabei ſchlagen ſie ſich in kleinliche Falten. Aber er mahlte ſchöne reiche Stoffe: Auch das verblendet.

Sein Colorit iſt mehr glänzend als wahr. Es fällt zu ſehr ins Rothe in den Lichtern, und zu ſehr ins Violette in den Schatten. Seine Halbſchatten aber zeichnen ſich durch ſchöne perlgraue und durchſichtige Tinten aus.

Das Helldunkle iſt conventionell, aber oft thut es Würkung. Zuweilen zerſtöhren die gar zu glänzenden Farben die Harmonie.

Das Coſtume iſt auf das gröbſte in allen ſeinen Gemählden beleidigt. Gemeiniglich trifft man Hunde darauf an. Ich führe beides an, mehr als Wiedererkennungszeichen, als in der Abſicht ihm einen Vorwurf darüber zu machen.

Ein Hauptvorzug unsers Meisters ist die vortreffliche Behandlung des Pinsels. Er arbeitete äußerst geschwind, und mit großer Zuverläßigkeit. Wahrscheinlich legte er seine Gemählde, und vorzüglich die Gewänder mit gewissen breiten Massen von Mittelfarben an, auf die er hernach mit der festen Hand eines Schreibmeisters die Pinselzüge, die dem Bilde Leben und Ründung geben sollten, aufsetzte. Durch diese einfache Verfahrungsart erhielten seine Farben das frische reinliche Ansehen, das selten mit oft wiederholter Bearbeitung geht.

Erstes Zimmer.

Venus führt den Bacchus zur verlaßnen Ariadne. Ein Gemählde des Guido. Dies Bild ist so schwach von Farbe, daß es nur angelegt zu seyn scheint. Um so mehr fallen die Fehler der Zusammensetzung auf. Viele Figuren können nach ihrer Bestimmung keinen Antheil an der Handlung haben, und die ihn haben könnten, drücken ihn nicht aus. Es gibt aber einige sehr schöne Frauensköpfe auf diesem Bilde, die uns mit dem Uebrigen aussöhnen. Beurtheilung der Gemählde.

† **Die Persische Sybille, vom Guercino.** Es ist ein hübsches kleines Gesicht voller Physiognomie, das wahrscheinlich nach der Natur gemahlt ist. Das Gefällige der Mine, und das gute Colorit hat dieses Bild vorzüglich Liebhabern sehr angenehm gemacht, so daß es mit zu den berühmten Bildern gehöret, deren Copien in und außer Italien so äußerst häufig sind. Ich bitte diejenigen, welche die Kälte beleidigen könnte, mit der ich von diesem Kopfe Die Persische Sybille.

spreche, um Verzeihung: aber eine einzelne Figur auf einem Bilde, und nun gar ein Brustſtück, kann nur durch Hoheit des Ausdrucks, oder idealiſche Schönheit meinen Enthuſiasmus rege machen. Man vergleiche mit dieſer Sybille eine Magdalena von Guido, oder eine der vorzüglichen antiken Büſten, und ich ſtehe gewiß gerechtfertigt.

† Die heilige Helena, von Paolo Veroneſe. Es iſt das beſte Gemählde, was man von dieſem Meiſter in Rom kennt. Der Schein von Wahrheit, der in dieſem Bilde herrſcht, die ſchönen Stoffe und die meiſterhafte Behandlung geben ihm vorzüglich bei Künſtlern einen großen Werth.

Der heilige Hieronymus, aus der erſten Manier des Guido.

Eine heilige Magdalena vom Albano, halbe Figur, Lebensgröße.

Eine heilige Familie vom Garofalo.

Verlöbniß der heiligen Catharina, von demſelben.

† Ein ſchönes Bruſtbild eines Mannes der mit ſeinem Hunde ſpielt, von Ludovico Carraccio.

† Eine heilige Magdalena, halbe Figur, vom Tintoretto. Adel des Ausdrucks muß man hier nicht ſuchen, aber es iſt unbegreiflich, wie der Künſtler mit ſo wenigen Pinſelſtrichen den niedrigen, den es hat, andeuten, und ſo viel Leben in das Ganze habe legen können.

Eine heilige Cäcilia von Romanelli.

† Eine heilige Cäcilia von Romanelli. Man ſieht nicht gleich das ganze Verdienſt dieſes Kopfes

Kopfes ein. Aber man wird es voll Seele und Ausdruck finden, wenn man es länger betrachtet, und dieser Vorzug hat um so mehr Anrecht auf unsere Bewunderung, da er selten in andern Gemählden dieses Meisters angetroffen wird. Das Gewand ist schlecht.

Taufe Christi, vom Tizian.

Ein kleines Gemählde, vom Augustino Carraccio. Es stellt die Communion des heiligen Hieronymus vor, und ist deswegen merkwürdig, weil man behauptet, Domenichino habe die Idee zu seinem Gemählde, welches eben dieses Sujet vorstellet, von diesem Gemählde entlehnet. Ich will mich weiter darüber erklären, wenn ich an das berühmte Gemählde des Domenichino komme.

Zwei halbe Figuren, deren eine auf der Flöte spielt. Wahrscheinlich Portraits aus der Venetianischen Schule, und schön.

Eine heilige Magdalena, Skizze des Guido.

Ein Sabinen-Raub, von Pietro da Cortona. Die Zusammensetzung und die Anordnung sind vortrefflich, auch ist die Färbung harmonisch; aber übrigens sind Zeichnung, Ausdruck, Colorit und das Helldunkle gleich conventionell.

Hochzeit der Rahel und Jacobs, vom Ciroferri.

Kopf eines Jünglings, aus der Venetianischen Schule.

Romulus und Remus mit der Wölfin. Schule des Rubens.

Die Darstellung im Tempel, von Giovanni Bellino, wie man behauptet. Sonderbar ist der heilige Rochus, der hinter dem heiligen Simeon stehet, und zu dessen Füßen nicht allein sein Hund, sondern auch ein Crucifix lieget. In wie fern dergleichen Fehler wider die Zeitrechnung dem Künstler angerechnet werden können, in wie fern sie das Verdienst eines Gemähldes bestimmen, darüber werde ich mich bei dem Pallast Boccapadouli erklären.

Die Entführung der Europa, von Guido.

Zwei schöne Köpfe von Ludovico Carraccio.

Eine heilige Cäcilia von demselben. Eine angenehme Figur, obgleich die Zeichnung etwas trocken und die Färbung zu grau ist.

Der Triumph der Flora, von Poussin. Schön gedacht und angeordnet.

Ein Genius. Skizze von Guido.

Eine heilige Familie mit vielen Heiligen. Man gibt sie für ein Werk des Paolo Veronese aus, sie ist aber wahrscheinlich nur eine Copie.

Hagar und Ismael.

Ahasverus und Esther. Zwei mittelmäßige Gemählde von Mola.

† Die Madonna, die den Christ das Lesen lehrt. Ein großes Gemählde vom Giorgione. Es wird von Künstlern sehr geschätzt.

Zwei Landschaften, von Annibale Carraccio. In der einen ist eine heilige Magdalena.

Joseph

Joseph wird von seinen Brüdern verkauft, von Testa. [52])

Der Triumph des Bacchus, von Pietro da Cortona.

Flora, Lucretia, Cleopatra, drei halbe Figuren von Guido, aber nur angelegt.

Das Opfer der Polyxena, von Pietro da Cortona. Es hat sehr gelitten, und es fehlt an Ausdruck.

† Magdalena im Hause des Pharisäers, von der Frau des Subleyras, hat als Miniaturgemählde Verdienst.

Kopf eines Frauenzimmers, von Bronzino.

† Eine liegende Frauensperson mit Kron und Scepter zu ihren Füßen. Oben liest man: Omnia vanitas. Es wird für Tizians Arbeit gehalten, verdient aber nicht von diesem Meister zu seyn.

Einige Aussichten, von Vanvitelli. [53])

52) Pietro Testa, gebohren zu Lucca 1611. gestorben zu Rom 1648. Anfangs Schüler des Domenichino, nachher des Pietro von Cortona. Er übertrieb den Ausdruck bis zur Carricatur; sein wildes Feuer verführte ihn zu abentheuerlichen Gedanken und Unrichtigkeiten in der Zeichnung, und es fehlte ihm durchaus an Wahrheit und Lieblichkeit des Colorits, und an Haltung. Pietro Testa.

53) Guaspro Vanvitelli, genannt degli Ochiali, lebte um das Jahr 1700. Ein guter Architekturmahler.

† Die Providenz von Ludovico Carraccio. Hamilton hat es in der Scola Italiana stechen lassen.

† Eine heilige Familie mit St. Catharina und dem heiligen Antonius von Padua, von Annibale Carraccio, aus der Zeit als er die Venetianischen Meister studirte. Man erkennt ihn nur in dem Kopfe des heiligen Antonius wieder. Die Composition ist schön. Der Christ und die heilige Catharina sind von lieblichem Charakter. Der Kopf der Madonna ist des Meisters nicht würdig.

Ein seltenes Bild eines Apostels, Grau in Grau, von Polidoro da Caravaggio.

Zweiter Saal.

† Die Entführung der Europa. Ein großes Gemählde von Paolo Veronese. Die Zusammensetzung ist mittelmäßig, so wie die Zeichnung. Die Gefährtinnen der Europa sind voller Affectation. Aber die Würkung dieses Bildes und die vortreffliche Behandlung der Farben und des Pinsels, machen es ungemein schätzbar.

Die Schlacht des Darius und des Alexanders, von Pietro da Cortona. Eine Menge auf einander gehäufter Figuren, denen zusammengezogene Augenbraunen, aufgesperrte Mäuler, geschwollene Augen statt Ausdrucks dienen.

Die heilige Maria aus Aegypten, die sich geißelt, aus der Schule des Guercino.

† Der

† Der heilige Sebastian und ein Patriarch. Zwei Bilder, Figuren beinahe in Lebensgröße von Giovanni Bellino.[54]) Diese Gemählde verdienen eine desto größere Aufmerksamkeit, da sie von kräftiger Farbe sind, und so frisch, als ob sie eben aus der Hand des Mahlers gekommen wären.

Die Geißelung und die Dornenkrönung, beide vom Tintoret.

Eine Wiederholung der Cäcilia des Domenichino im Pallast Borgheſe. Viele halten sie für ein Original.

Eine Landschaft von Pietro da Cortona.

Ein Portrait des Giovanni Bellino mit seinem Nahmen, von ihm selbst gemahlt.

Eine Madonna mit dem Kinde: Ein Engel führt den heiligen Franciscus herbei. Ein schön componirtes Bild von Annibale Carraccio.

Cleopatra zu den Füßen Cäsars vom Guercino, in seiner rothen Manier.

† Johannes der Täufer mit einem Bock, von Caravaggio. Eine Wiederholung desjenigen Bildes, welches im Pallast Doria unter dem Nahmen der Wollust und der Unschuld bekannt ist. Schön.

54) Giovanni Bellino lebte bis 1514. Er that was wenige thun, er verbesserte seine Manier in seinem Alter, und zwar nach seinen Schülern, dem Giorgione und Tizian. Die erste war trocken und hart, und hatte viel von der Manier der alten deutschen Schule. In der letzten bekam seine Färbung, mehr Saftiges, Frisches, Kräftiges. Giovanni Bellino.

Einige Skizzen zu Plafonds, von Paolo Veroneſe.

Der Chriſt und der heilige Johannes als Kinder, Skizze des Guido.

Erminia mit dem Hirten von Lamfranco.

Ein ſitzender Soldat und eine Zauberin. Beide vom Salvator Roſa.

Amor in der Schmiede Vulkans, ſchöner Baſſan.

Galathee nach Raphael von Pietro da Cortona.

Der heilige Matthäus mit dem Engel, vom Guercino.

David, der den Saul verläßt, um in den Streit gegen Goliath zu eilen, und der Triumph Davids nach dem Siege; zwei Gemählde aus der Schule des Pietro da Cortona.

Zwei gute Köpfe voller Charakter, aus der deutſchen Schule.

Eine heilige Familie von Schiavone.

Der Teich zu Bethesda, Skizze vom Domenichino.

Ein heiliger Sebaſtian aus der Schule der Carracci.

Noch ein heiliger Sebaſtian, wahrſcheinlich aus derſelben Schule.

Eine heilige Magdalena. Manier des Paolo Veroneſe.

Ein Bildniß des Michael Angelo, ſchön gezeichnet und voller Charakter. Man ſagt, es ſey von ihm ſelbſt, aber da es ſehr zweifelhaft iſt, ob er je

in

in Oehl gemahlt habe, so geht man sicherer, wenn man es für ein Werk aus seiner Schule hält.

† Zwei allerliebste Landschaften des Domenichino.

Ein heiliger Johannes vom Salviati.

Das schönste Bild in diesem Pallaste ist † die berühmte Fortuna des Guido Reni. Sie fliegt um den Erdball herum, und Amor sucht sie bei den Haaren und bei dem Schleier festzuhalten. Der Gedanke ist vortrefflich, nur Schade, daß der Mahler die Hälfte ihrer Beine hinter die Weltkugel versteckt hat, denn dadurch sehen sie wie in der Mitte abgeschnitten aus. Der Kopf der Fortuna ist nicht besonders schön, aber die Stellung ist sehr reitzend, und die Umrisse sind sehr weit. Der Amor ist äußerst lieblich. Die Zeichnung ist mehr fein als correkt, aber die Färbung ist frischer und kräftiger als in den meisten Bildern dieses Meisters. Das unsrige ist aus seiner hellen Manier. Die Figuren haben viele Rundung. Fortuna des Guido Reni.

Judith im Dankgebeth für die Rettung ihres Vaterlandes und ihrer Unschuld, die ihr durch ihre Hand verliehen ist, eine Copie von Carlo Maratti nach dem berühmten Gemählde des Guido Reni im Pallast Spada.

Pallast Borgheſe.

Wichtigkeit und Größe der Gemählsammlung in dieſem Pallaſte.

Keine Gemählsammlung in Rom kömmt derjenigen, die ſich in dieſem Pallaſte befindet, an Größe und Wichtigkeit bei, und man hält ſie mit Recht für eine der erſten in Europa.

Man wird nicht leicht einen großen Meiſter aus irgend einer Schule Italiens nennen können, den einzigen Correggio ausgenommen, von dem hier nicht vorzügliche Werke anzutreffen wären. Allein die Menge der Tizianſchen Gemählde, die man hier häufiger als in andern Gallerien Roms antrifft, gibt mir beſonders Gelegenheit, eine Anleitung zur Kenntniß dieſes großen Mahlers vorauszuſchicken.

Tizian Vecelli; Unterſcheidungszeichen ſeines Stils.

Tiziano Vecelli da Cadore, deſſen Nahme Tizian, mit dem Begriffe eines unendlichen Werthes in der Mahlerei, in unſere Sprache aufgenommen iſt, lebte von 1477 — 1576. Giovanni Bellini, nicht Gentile Bellini, wie d'Argensville irrig ſchreibt, war der erſte Meiſter unſers Künſtlers. Sein trockener, kleinlicher Stil zeigt ſich in den Umriſſen der erſten Werke des Schülers, ſo wie die übertriebene Kraft in der Färbung, die er vom Giorgione entlehnte. Doch ſind Werke dieſer Art außerhalb Venedig äuſſerſt ſelten.

In der Folge ward die Natur ſeine einzige Führerin, und da dieſe ſich unter unendlichen Abwechſelungen zeigt, keine einſeitige Art die Gegenſtände zu ſehen und darzuſtellen zuläßt; ſo darf man auch eine gewiſſe

beſtimmte

bestimmte Manier in den Gemählden aus der zweiten Epoche nicht suchen.

Im Alter verließ er sich zu sehr auf seine erlangte Fertigkeit, vernachläßigte die treue Nachfolge der Natur, und ward unbestimmt.

Ohngeachtet dieser Abwechselung in der Verfahrungsart unsers Meisters, lassen sich doch gewisse Kennzeichen angeben, an denen man seine Werke wieder erkennt. Nur erinnere ich hier wieder an den Unterschied, den man zwischen Vorzügen und Fehlern machen muß, die von der Wahl des Künstlers abhängen, und solchen, die blos Werk des Zufalls sind.

Ich habe einige vortrefflich gedachte Gemählde Tizians gesehen, aber noch viel mehr, die von Seiten der poetischen Erfindung keinen Werth hatten. Einen vortrefflichen Compositeur darf man ihn nicht nennen.

In der mahlerischen Anordnung folgte er blos dem Grundsatze, solche Gegenstände zusammen zu stellen, die sich durch ihre Localfarben wechselseitig hervorheben. Dieser Grundsatz ist zu eingeschränkt, vielen andern, die bei diesem Theile der Kunst in Betrachtung kommen, zu untergeordnet, als daß man auch hier einen Hauptvorzug Tizians aufsuchen könnte.

Ich habe es schon öfterer bemerkt, es gibt einen doppelten Ausdruck: Den Ausdruck der Seele in Ruhe, den Ausdruck der Seele in der Thätigkeit, welche die Handlung erfordert, bei der sie interessirt ist. Der erste ist der Charakter, den jeder Portraitmahler seinen Figuren geben sollte: Der letzte, der Affect, nach welchem jeder Historienmahler den Charakter in Darstellung der Begebenheit, wobei die aufgestellte Person

eine

eine Rolle ſpielt, modificiren ſollte. Der Ausdruck eines denkenden Weſens in Ruhe iſt dem Tizian beſſer und öfterer geglückt, als der Ausdruck einer beſtimmten Thätigkeit. Er mahlte viel Bildniſſe, und ſtellte den Menſchen dar, wie er ſich am bequemſten beobachten läßt.

In der Wahl ſeiner Formen folgte er der ſchönen Natur ſeines Landes. Er mahlte ſeine Weiber mit den Reitzen, die auf die gröbern Sinne Eindruck machen: nicht mit ſolchen, die den Geiſt entflammen. Ein gewiſſer Nationalcharakter, den man in allen ſeinen Köpfen wieder findet, macht dieſe ziemlich unter einander ähnlich. Die Körper ſind fleiſchigt, die Arme ſtark, und die Finger etwas zu länglicht.

Tizians Kinder.

Tizians Kinder haben von jeher den größten Künſtlern zu Modellen gedient, und, wie man behauptet, hatte er den Begriff der Schönheit dieſes Alters von ein Paar antiken Basreliefs in der Kirche Sta. Maria de' Miracoli in Venedig entlehnt. [1a])

Männer

Nachricht von zwei antiken Basreliefs mit Amorinen in Venedig.

1a) Da, ſo viel mir bekannt iſt, noch keine genaue Nachricht über dieſe beiden Basreliefs gedruckt iſt, ſo will ich kurz die Bemerkungen, die ich darüber bei meiner Durchreiſe durch Venedig zu machen Gelegenheit gefunden habe, hieher ſetzen.

Sie ſtehen im Chor der Kirche St. Maria de' Miracoli, und ſtellen beide Amorinen vor, auf jeglichem zwei, die mit den Waffen des Mars beladen ſind. Dasjenige, auf welchem Amorinen den Köcher des Gottes wegtragen, hat einen großen Vorzug vor demjenigen, wo ſie mit dem Wegſchleppen ſeines Schwerdtes beſchäfftigt ſind. Die Köpfe

ſind

Männer reiferen Alters haben auf seinen Gemählden zuweilen viel Edles. Aber ich erinnere mich nicht einen schönen Jüngling von ihm gemahlt gesehen zu haben; es müßte denn auf Bildnissen seyn.

Tizian zeichnete mit dem Pinsel, und folgte hauptsächlich seinem Augenmaaße. Da dieses ziemlich richtig war, und da er sorgfältig schwere Stellungen vermied, so fallen die Incorrektionen seiner Zeichnung nicht so sehr auf. Unbestimmt ist sie inzwischen immer, wozu auch der Umstand vieles beitrug, daß er die Umrisse sehr in den Grund zu vertreiben suchte. Die Haare und Nebenwerke vernachläßigte er. Seine Gewänder sind schlecht geworfen, und die Falten ohne Deutlichkeit angegeben. Aber die Behandlung der Stoffe ist äußerst wahr.

Tizians größtes Verdienst besteht in der Vortrefflichkeit seines Colorits.

Tizians Colorit. Von den Erfordernissen eines guten Colorits überhaupt.

Es wird schwer, etwas Befriedigendes über die Grundsätze zu sagen, die er dabei befolgt hat. Die größten Meister haben Mühe, ihm mit dem Pinsel zu folgen: Wie wäre es möglich, mit Worten seine Verfah-

sind sehr beschädigt, und wenn ich mich nicht irre, so ist sogar ein Kopf an dem einen der Amorinen bei dem Köcher ganz neu. Die Natur und die Verhältnisse des Alters sind so gut beobachtet, als in irgend einer Vorstellung desselben unter den Neueren. Das Fleisch ist weich ohne schlaff zu seyn, und die Arbeit leicht und doch besorgt. Sie verdienen das Lob unter die vorzüglichsten antiken Abbildungen des kindlichen Alters zu gehören.

Verfahrungsart zu entziffern? Inzwischen, da es hier nur darauf ankömmt, dem Liebhaber die Verdienste unsers Künstlers um diesen Theil der Kunst zu entwickeln, und ihm zugleich eine Richtschnur zu geben, wornach er die Verdienste ähnlicher Art bei andern Meistern prüfen kann; so will ich kurz die einfachsten Erfordernisse eines guten Colorits in Erinnerung bringen, um so mehr, da wir uns ohne vorläufige Bestimmung der Schwierigkeiten, schwerlich über das Lob, sie überwunden zu haben, verstehen würden.

Colorit ist die Bekleidung eines Gegenstandes mit den Farben, die ihn in der Natur von andern sichtbaren Gegenständen unterscheiden.

Jeder Gegenstand hat seine ihm eigenthümliche Farbe, aber das unaufmerksame Auge übergeht die Nüancen und theilt sie nach einigen Hauptfarben ein, als schwarz, weiß, gelb, roth u. s. w. Zur Wiedererkennung ist dies genung, aber nicht zum Gefühl der Wahrheit. Es gibt unzählige Nüancen einer Hauptfarbe, und nirgends äußert sich diese Verschiedenheit auffallender und stärker als in der Carnation. Jedes Glied des menschlichen Körpers, jedes Alter, jede Constitution, jede Leidenschaft haben ihre eigenthümliche Farbe, die wir alle unter dem allgemeinen Nahmen: Fleischfarbe begreifen.

Diese eigenthümliche Farbe nun findet sich selten rein auf der Palette: sie muß gemeiniglich gemischt werden: und wenn wir von Localfarben reden, so ist dies nicht in der Maaße zu verstehen, daß man eine Farbe, so wie sie eines der Reiche der Natur liefert, wie sie der Mahler auf die Palette bringt, gerade zu auf die

Fläche

Fläche des Gemählbes aufsetzen könnten: sondern sie wird nur in Verhältniß mit andern mehr gemischten Farben im höchsten Lichte, im Halbschatten, im ganzen Schatten: Localfarbe genannt.[1b]) Localfarbe ist also die Farbe, die wir in größeren Parthien auf der Fläche des Gegenstandes antreffen, die weder durch eine merkliche Erhöhung oder Vertiefung eine Veränderung von Licht und Schatten erfordert; von der wir annehmen, daß jeder Theil unter denselben Gesichtspunkt gebracht, ihr ähnlich seyn würde; und die mithin den Ton des Ganzen bestimmt. Localfarbe.

Es ist schon eine große Kunst, die jedem Objekte eigenthümliche Localfarbe zu wählen, oder zu mischen: und darin war Tizian Meister.

Allein, das ist noch bei weitem das Geringste von dem, was zu einem guten Coloristen erfordert wird. Der Mahler, der ein Objekt auf einer Fläche vorstellt, muß mir dasselbe rund erscheinen lassen; das heißt, er muß durch die Modification von Licht und Schatten mir alle Umrisse der Profile zeigen, die der runde Gegenstand haben würde, wenn sich das Auge oder der Gegenstand darnach drehete. Er muß Erhöhungen und Vertiefungen zeigen, die dann nothwendig eine Veränderung in der Localfarbe hervorbringen, ohne daß ich sie aller dieser Veränderungen ohngeach- Modification der Localfarbe vom höchsten Lichte an bis zum stärksten Schatten: Farbenmischung, Färbung, im eigentlichsten Verstande.

1b) Die Localfarbe wird auf der Palette gemischt: Die vollständige Mischung der Farben, wie sie zu einem guten Colorit erfordert wird, geschieht halb auf der Palette, halb auf der Fläche des Gemählbes, und hier hauptsächlich.

geachtet je vermiſſen darf. Mit einem Worte, im höchſten Lichte und im tiefſten Schatten muß ich die Localfarbe immer deutlich wieder erkennen.

Die Art, wie die Römiſche und Florentiniſche Schule darunter zu Werke ging, widerſprach der Natur. Sie mahlten jeden Gegenſtand, als wenn die Brechung der Lichtſtrahlen auf jede Farbe nur einerlei Veränderung hervorbrächte: ſie höheten alles mit Weiß, verdunkelten alles mit Schwarz. Dies iſt falſch. Jede Localfarbe, auch des einfachſten Gewandes erfordert im Schatten und im Lichte einen Zuſatz fremder, zuweilen, dem erſten Anſchein nach, ganz heterogener Farben. Allein hier ſind die Neueren wieder ausgeſchweift. Um Abwechſelung hervorzubringen, ſind ſie oft bunt geworden, ſo daß ihre Lichter und ihre Schatten wie aufgeheftete Lappen koſtbarer Stoffe ausſehen, während daß Raphaels und Michael Angelos Gemählde wenigſtens den Vorzug wohlgetuſchter Zeichnungen haben. Beides muß vermieden werden. Blicke, Localfarbe, Halbſchatten, Drucker, Alles muß ein harmoniſches Ganze ausmachen, das mir die Ueberzeugung gibt, es liege blos an meiner Stellung, daß ich gewiſſe Stellen dunkler, andere heller an Farbe ſehe. Aber eben dieſe Blicke, dieſe Halbſchatten, dieſe Localfarben, dieſe Drucker müſſen auch ſo abwechſelnd unter einander ſeyn, daß ich die Verſchiedenheit der Farbe eines Gegenſtandes von der Farbe eines andern, in jeder Modification des Lichts und des Schattens, für ſich betrachtet, wieder erkenne. Vielleicht iſt kein Mahler in der Welt dem Tizian hierin gleich gekommen.

Die große Kenntniß, die unser Künstler von dem Effect jeder auch der feinsten Nüance der Farben hatte, in wie fern sie durch sich selbst, ohne Zusatz von Weiß und Schwarz hervorsticht, oder zurückweicht, je nachdem man sie nur bei einer andern hellern oder dunklern hinstellt, zeigt sich am auffallendsten in der Wahl seiner Gewänder. Wie oft hat er das Blut in den Adern hervorscheinen lassen, blos durch das weiße Gewand, womit er nackte Körper bekleidete! Allein bei einer genaueren Prüfung wird man die ganze Würkung seiner Carnation beinahe auf keinen andern Grundsatz als den eines feinen Contrasts verschiedener Nüancen gebauet finden. Da sind eine Menge heller Tinten neben einander gestellt, die man, einzeln betrachtet, wenig verschieden von einander findet. Aber zusammen gestellt heben sie sich wechselseitig und mit bewundernswürdigem Effect hervor.

Durch dies Geheimniß unterstützt, konnte nun Tizian die starken breiten Schatten zur Ründung beinahe ganz entbehren. Selbst die perlgrauen Halbschatten hat er nur selten gebraucht. Alles scheint Licht, und doch ist alles rund. So sieht man die Gegenstände in der Natur bei Tage, wo ein starker Schatten selten, und der Schönheit gewiß nicht vortheilhaft ist.

Auch ließ Tizian dies Licht von oben herabfallen, und stellte seine Figuren ganz hinein. Daher die schönen breiten und hellen Parthien, die ein fröhliches Ansehen geben: Man verfolgt sie unmerklich in die röthlichen Halbschatten, die bis hart an den Umriß fortlaufen, und sich dort in den bräunlichen schmalen

Hauptſchatten verlieren, der wieder den Uebergang in den Grund macht. Doch iſt er ſich hierin nicht gleich; einige ſeiner Bilder ſind in einem helleren, andere in einem dunkleren Tone gemahlt.

Seine Behandlung war vortrefflich: Wahrſcheinlich legte er ſeine Gemählde ſehr hell an, und arbeitete ſie zu mehreren Mahlen über. Er wandte eine unglaubliche Sorgfalt darauf. Inzwiſchen bemerkt man ſie nicht. Alles ſcheint auf den erſten Strich, mit einer Lage, fertig gemacht zu ſeyn: Kaum daß das grobe Tuch, auf dem er öfters mahlte, mit Farbe bedeckt zu ſeyn ſcheint.

Daß Tizian ſeine Figuren für ſich zu runden wußte, haben wir geſehen; aber das eigentliche Geheimniß des Helldunkeln beſaß er nicht. Man findet in ſeinen Werken wenig Spuhren von Reflexen.

Tizian iſt der größte Portraitmahler geweſen, der je gelebt hat. Er war aber auch, bis auf die Luftperſpektiv, die er wenig beobachtete, ein guter Landſchaftsmahler. Paul Brill, Breughel, Rubens und die Carracci haben dieſe Art von Mahlerei in ſeinen Werken ſtudirt. Ein Wiedererkennungszeichen ſeines Stils in der Landſchaftsmahlerei iſt die unverhältnißmäßige Größe der Blätter gegen den Stamm der Bäume. [1c])

Erſtes

1c) Man vergleiche mit dieſer Beurtheilung Tizians, das, was Zanetti, della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maeſtri in Venezia 1771. p. 95. über dieſen Meiſter geſagt hat.

Erstes Zimmer.

Petrus und der Engel von Mola. [2]) Es ist eins der besten Bilder dieses Meisters in Rom. Der Engel steigt auf einer Wolke herunter, und bei seiner Annäherung zerspringen die Fesseln des Petrus. Man sieht beide Figuren über einander in der Verkürzung. Sie ist dem Mahler zwar wohl gelungen, aber sie gibt der Gruppe keine angenehme Form. Die Farbe ist übertrieben, die Schatten haben nachgeschwärzt.

Tizian mit seinem Weibe. Ob die Farbe gleich gelitten hat, so erkennt man doch die Manier wieder. Der Kopf des Mannes ist schön.

† Judith und ihre Magd, von demselben, ein schönes Gemählde. Der Kopf der Judith ist ein Portrait voller Charakter, und gut gezeichnet. Die Färbung fällt etwas ins Gelbe; die Schatten sind sehr durchsichtig; der Rücken des Weibes tritt ungemein vor.

Die Heimsuchung Mariä von Sebastiano del Piombo. [3]) So geben es die Kenner an.

2) Pietro Francesco Mola, ward zu Coldre' im Mailändischen 1621. gebohren, und starb zu Rom 1666. Er war ein Schüler des Albani und des Guercino. Sonderbare Anordnung, gemeine Natur, schwerfällige Zeichnung ohne auffallende Fehler, und dunkle Färbung zeichnen diesen Meister aus.

3) Fra (Frate) Sebastiano del Piombo, geb. 1485. zu Venedig, gest. 1547. zu Rom. Anfangs Zögling der Venetianischen Schule. Nachher Schüler des Michael Fra Seb. del Piombo.

Die Anordnung iſt ziemlich gut, aber der Ausdruck fehlt; die Zeichnung iſt hart und ſteif, und die Färbung äußerſt ſchwach.

Die Himmelfahrt Mariä von Palma dem ältern: [4]) iſt äußerſt zweifelhaft.

Eine heilige Familie, wird ohne Grund dem Andrea del Sarto zugeſchrieben.

Wir haben von dieſem Meiſter in Rom kaum ein einziges Werk, das man mit Zuverläßigkeit für das ſeinige ausgeben kann, vielweniger eines ſeiner vorzüglichen. Man muß ihn nach demjenigen beurtheilen, was man von ſeiner Hand in Florenz ſieht.

Andrea

Michael Angelo Buonarotti. Dieſer Mahler beweiſet, wie ſchwer es iſt, in mehreren Theilen der Mahlerei zu gleicher Zeit groß zu ſeyn. Als er Venedig verließ, hatte er die ganze Stärke der Venetianiſchen Färbung. Er wollte es dem Michael Angelo in der Zeichnung gleich thun, und durch die Vereinigung dieſer beiden Vorzüge hoffte er dem Raphael den Preiß abzugewinnen. Raphael ſagte: Poca lode ſarebbe a me, di vincere uno che non ſa diſegnare. Fra Sebaſtiano erreichte nie ſeinen Zweck in der Zeichnung, und verlohr ſein kräftiges Colorit. Seine Zuſammenſetzung iſt gemeiniglich ſteif, ſein Ausdruck kalt. In Bildniſſen war er glücklicher. Man nannte ihn Fra del Piombo von der Stelle, die ihm der Pabſt anvertrauete.

4) Giacomo Palma il Vechio geb. 1540. zu Serinalto im Gebiet Bergamo, geſt. zu Venedig 1588. Schüler Tizians, dem er in ſeinen beſten Werken ſo nahe kömmt, daß man ſie mit des Meiſters gewöhnlichen verwechſelt.

Andrea del Sarto ward gebohren 1488. Er bildete ſich hauptſächlich nach Leonardo da Vinci, aber er nutzte auch die Werke des M. Angelo, des Fra Bartholomeo und Raphaels. Die meiſten ſeiner Gemählde waren beſtellte Werke, die Aſſembleen von Heiligen, ohne Verbindung durch eine gemeinſchaftliche Handlung, vorſtellen. Dabei konnte er keine Stärke in der Compoſition zeigen. Andrea del Sarto.

Seine Anordnung iſt zu ſymmetriſch. In ſeinen Köpfen herrſcht zu wenig Abwechſelung. Der Charakter iſt kleinlich, und kränklich furchtſam. Man bemerkt, wenn ich ſo ſprechen darf, einen Leonardiſch ſüßlichen Zug darin.

Als auffallende Kennzeichen kann man die knörplichten, eckigen Naſen, die hagern Wangen, und die hoch liegenden Augenknochen anſehen.

Er zeichnete mit vieler Feinheit, aber nicht ganz richtig. Seine Extremitäten ſind zu knöchern. Die Gewänder haben viel vom Geſchmack des Fra Bartholomeo, aber ſie ſind viel ſtudirter und weniger wahr. Seine Färbung iſt ſehr angenehm, friſch, durchſichtig und harmoniſch. Aber in den Schatten fällt der Ton zu ſehr ins gräulich blaue. Wenige Mahler haben ihre Farben ſo in einander zu vertreiben gewußt, und ſo friſche durchſichtige Halbſchatten gemahlt; dieſe ſind inzwiſchen zu bläulich.

Andrea del Sarto war ſich ſelbſt ſehr ungleich in ſeinen Werken. Man hat Figuren von ihm, die Nichts zu wünſchen übrig laſſen, in denen ſogar eine Niederländiſche Ründung herrſcht: Andere wieder ſind verzeichnet, hart in den Umriſſen, ohne Harmonie,

und abgestanden in der Färbung. Er starb 1530. Seine besten Gemählde sind zu Florenz.

Tobias mit dem Engel, vom Rafaelino da Reggio. [5]) Ich zeige dieses Bild an, weil es Augustino Caraccio in Kupfer gestochen hat.

Carita Romana, vom Guercino.

Das schönste Bild in diesem Zimmer ist † ein alter Greis in Fesseln geschlagen, der den Kopf umdrehet, während daß eine junge Frauensperson durch das Gitter des Fensters des Gefängnisses guckt. Dies Bild ist vom Guercino. Man nennt es gemeiniglich eine Carita Romana. [6]) Da die Bedeutung zweifelhaft ist, so mag ich nicht über die Richtigkeit des Ausdrucks urtheilen. Jeder Kopf für sich betrachtet, ist voll Charakter und Wahrheit. Die Muskeln fließen vortrefflich in einander, und sind mit der schönsten Haut bedeckt. Die Färbung ist aus des Meisters besten Zeit; vorzüglich aber muß man das Helldunkle und die Behandlung bewundern. Ich werde Gelegenheit finden, von diesem Meister noch anderswo zu reden.

Zwei-

5) Rafaele Motta, gemeiniglich Rafaelino da Reggio genannt geb. 1552. gest. 1580. Schüler der Zucheri und ihrer Zeitgenossen. Stil der Nachahmer Raphaels und der Florentiner in der Zeichnung; des Baroccio im Colorit.

6) Carita Romana nennt man die Vorstellung der zärtlichen Tochter, die ihren Vater, der verurtheilt war, im Gefängnisse Hungers zu verschmachten, mit ihrer Milch ernährte.

Zweites Zimmer.

† Der ſogenannte Schulmeiſter. So nennt man das Bildniß eines Mannes, welcher ſitzend ein Buch hält. Viele nehmen es für ein Werk Tizians an, aber von dieſem Meiſter iſt es gewiß nicht. Andere legen es dem Moroni [7]) bei. Endlich hat Mengs es für ein Werk des Guido erkannt, und dieſem trete ich, der Behandlung des Pinſels wegen, bei. Das Verdienſt dieſes Gemähldes rechtfertigt die Sorgfalt, mit der man den Nahmen des Meiſters aufſucht. Stellung und Geſichtszüge kündigen den Pedanten an. Dieſer Kopf iſt ſehr beſtimmt gezeichnet, und von ſchöner Färbung. Man ſollte glauben das Werk ſey von einem Niederländer, ſo weiſe iſt das Helldunkle behandelt, mit ſo vieler Liebe ſind die Beiwerke ausgeführt.

Ein ſchönes Portrait, bekannt unter dem Nahmen: der Schulmeiſter.

† Ein anderes Bildniß eines dicken Mannes, der in einem Brevier lieſet. Eine Innſchrift nennt wahrſcheinlich den Meiſter des Bildes,

7) Giovanni Battiſta Moroni, gebohren zu Albino im Gebiet Bergamo — geſt. 1578. aus der Venetianiſchen Schule. In Bildniſſen vorzüglich berühmt. Man kennt ſeine Werke unter Tizians Werken vielleicht nur an der ſchwächern Färbung aus. Mir ſind wenige zu Geſicht gekommen, die man ihm mit Zuverläßigkeit hätte beilegen können. Niuno ſi accoſtò più a Tiziano nei rittratti del celebre Giam battiſta Morone d'Albino. Zanetti della Pittura Veneziana. p. 99.

der ſich ſelbſt gemahlt hat, J. P. Licinio anno aetatis 55. Man hat alſo Recht, dieſes Bild einem der Pordenone beizulegen. Es frägt ſich nur, welchem? In der Note 8) wage ich darüber eine Muthmaaßung. Die Zeichnung iſt gut, und der Ausdruck vortrefflich. Die Färbung fällt ins Rothe.

Eine heilige Familie. Der Chriſt ſchläft, eine Heilige hält ihn, die Madonna betet ihn an,

8) Es gibt zwei Künſtler, die man von dem gemeinſchaftlichen Geſchlechtsnahmen, Licinio, von der gemeinſchaftlichen Vaterſtadt im Friaul, Pordenone nennt. Der berühmteſte von beiden, und Lehrmeiſter des andern, hieß Giovanni Antonio Licinio. Dieſer ſoll nachher ſeinen Nahmen, aus Haß gegen ſeinen Bruder, in Regillo verwandelt haben. Andere nennen ihn auch, Cucitello, ja noch andere, Sachi. Er lebte von 1480—1540. und näherte ſich in ſeiner Manier ſeinem Lehrmeiſter Giorgione. Von dieſem aber kann das oben angezeigte Bild ſchwerlich ſeyn; denn 1) treffen die Anfangsbuchſtaben J. P. nicht mit den Vornahmen Giovanni Antonio zuſammen, 2) ſcheint es nicht glaublich, daß Regillo, der nur 56. Jahr alt geworden iſt, wenn er ſeinen Nahmen verändern wollte, ihn noch bis auf das Jahr vor ſeinem Tode beibehalten haben würde. Ich rathe daher eher auf ſeinen Vetter Giulio Licinio; denn hier trifft der eine Vornahme zu, und wenn die übrigen uns zwar ſo wenig als ſein Geburtsjahr bekannt ſind, (er ſtarb 1561.) ſo treffen wir wenigſtens in ſeiner Lebensgeſchichte keine Umſtände an, die der Angabe des Bildes widerſprechen.

an, und der kleine Johannes küßt ihm die Füße. Kenner halten dies Bild für ein Werk Tizians, geſtehen aber, daß es keins ſeiner ſchönſten ſey.

† Eine andere heilige Familie, wo die Mutter gleichfalls den Chriſt anbetet. Die übrigen Figuren ſind, ein kleiner heiliger Johannes, eine heilige Catharina, und ein heiliger Auguſtin. Dies Bild iſt ungezweifelt vom Tizian, und eins ſeiner ſchönſten aus der dunklern Manier. Die Köpfe des heiligen Auguſtins und der heiligen Catharina ſind ſchön und wahr. Es iſt viel Harmonie in dieſem Bilde, und die Schatten ſind ſehr durchſichtig. Der Chriſt auf einem weißen Küſſen, ohne alle dunkle Schatten, hebt ſich durch die unerklärbare Gradation der Tinten.

Der Chriſt auf einem Throne, ein Buch in der Hand. Auf der einen Seite die Apoſtel, auf der andern eine Frau auf den Knien, ein Mann im reifen Alter, der die Hand auf die Bruſt legt, und ein Jüngling. Wahrſcheinlich aus der Venetianiſchen Schule. Viele halten es für ein Werk Tizians, und es iſt ſeiner nicht unwerth. Die Figur des Mannes, der die Hand auf die Bruſt legt, iſt edel und wahr.

Chriſt am Kreutze zwiſchen der Jungfrau und dem heiligen Johannes, angeblich vom Giulio Romano. Ich halte es für ein Werk der Florentiniſchen Schule. Der Ausdruck fehlt ganz und gar.

Eine Hirten-Anbetung, eins der ſchönſten Bilder des Baſſano. Man muß die leichte Behandlung

lung des Pinsels, die Kraft und den Auftrag der Farben bewundern. Außerdem herrscht eine gewisse niedrige Wahrheit darin, die das Verdienst einer getreuen Nachahmung hat. Der Christ scheint in der Nähe ein Fleck hingeworfener ungemischter Farbe, der zu unserm Erstaunen Wahrheit und Leben in der Ferne erhält. Ein junger Hirt, und der Kopf des Josephs, sind gleichfalls nicht aus der Acht zu lassen. Ich werde weiter unten von diesem Meister reden.

Meisterstück des Garofalo.

† Ein todter Christ mit der Mutter und mehreren Heiligen. Ein Meisterstück des Garofalo. [9]) Erfindung und Anordnung sind zwar nicht zu loben; auch ist die Luftperspektiv nicht beobachtet, und die Zeichnung trocken und steif. Allein das Bild hat doch viele einzelne Schönheiten. Die Stellung der Magdalena ist sehr reitzend, und der Ausdruck zutreffend. Der heilige Hieronymus hat einen schönen

9) Benvenuto Garofalo genannt Tisio, ward zu Ferrara 1481. gebohren und starb 1559. Ob die Nelke, die er so gern in seinen Gemählden anbrachte, ein Anagram seines Nahmens oder Grund seines Beinahmens gewesen sey? ist zweifelhaft. Er hat unstreitig den größten Theil seiner Ausbildung dem fleißigen Studio nach den Werken Raphaels und zwar aus dessen früheren Manier zu verdanken. Ein Verdienst, welches alle seine Bilder haben, ist die reine, dauerhafte Localfarbe der Gewänder, vorzüglich der rothen und der grünen. Sie haben sich bis auf diese Stunde so frisch erhalten, als ob sie eben gemahlt wären. Man trifft auch zuweilen einen schönen Kopf, selbst eine schöne Figur in seinen Gemählden an. Nur das Ganze ist selten zu loben. Die Ausführung ist gemeiniglich trocken.

nen Kopf, und bei dem heiligen Johannes ſcheint der Mahler ſehr glücklich einen der Söhne des Laocoon zum Vorbilde genommen zu haben. Die friſchen Localfarben, welche immer das charakteriſtiſche Verdienſt unſers Meiſters ausmachen, ſind auch in dieſem Bilde unſerer Aufmerkſamkeit werth.

Moſes, der Waſſer aus einem Felſen ſchlägt; (auf Seide) Wahrſcheinlich von Lucas von Leiden,[10]) denn es iſt ſein Stil, und man ſieht einen L. mit der Jahrzahl 1527 darauf. Die Kinder Iſrael ſind alle in Spaniſcher Tracht vorgeſtellt.

Die Anbetung der Hirten von Bronzino. Die Zeichnung iſt trocken, und ohne Ausdruck, die Engel, die über dem Chriſt fliegen, ſind beſſer gedacht als ausgeführt.

Der Chriſt vom Engel geſtärkt, vom Paolo Veroneſe.

† Alle Welt betet den Herrn an, von Peregrino Tibaldi, wie folgende Aufſchrift lehret: Peregrinus Tibaldi Bonon. faciebat Anno aetatis ſuae 22. MDXLVIII. Vorn ſitzt eine Sybille, die auf den Chriſt zeigt, zu ihren Füßen liegt ein Zettel mit lateiniſchen Verſen, welche anzeigen, daß der Herr

10) Lucas von Leiden in Italien Luca d' Ollanda genannt, geb. 1494. geſt. 1533. aus der ältern Niederländiſchen Schule. Nichts iſt gewöhnlicher, als daß man in den Gallerien Roms jedes ältere Niederländiſche Werk, deſſen Nahmen die Cuſtodes nicht wiſſen, dem Luca d' Ollanda beilegen hört. Allein die wenigſten können ihm mit Gewißheit zugeſchrieben werden.

Herr bei ſeiner Ankunft auf Erden, Gläubige und Ungläubige richten werde. Die Bilder dieſes Meiſters ſind ſehr rar, vorzüglich in Rom. Dieſes hier enthält eine Menge Academiſcher Figuren, die ſo ſehr im Stile des Michael Angelo gezeichnet ſind, daß man ſie beinahe dieſem Meiſter zuſchreiben ſollte.

Stil des Tibaldi.

Wenn Tibaldi der Manier des M. Angelo gefolgt iſt; ſo muß man doch geſtehen, daß er mehr im Geiſte ſeines Lehrers gedacht, als ihn ſclaviſch nachgeahmt hat. Daher nannten ihn auch die Carracci: il M. Angelo riformato. Durch ihn erhielt ſich der große Stil in Bologna.

Diana mit ihren Nymphen von Domenichino.

† Diana die ihren Nymphen, die nach einem Ziele ſchießen, Preiſe austheilt. Da dies Gemählde unter die vorzüglichſten Werke des Domenichino gerechnet wird, ſo glaube ich berechtiget zu ſeyn, es etwas genauer zu beurtheilen.

Das Sûjet iſt gut gewählt. Es bietet dem Künſtler ein weites Feld dar, den Ausdruck der Geſchicklichkeit, der Aufmerkſamkeit, des Frohſinns bei einem unterhaltenden Spiele, und ſchöne weibliche Körper in reißenden Stellungen zu zeigen. Wir wiſſen aber ſchon, daß die Wahl des Vorwurfs der geringſte Theil bei der dichteriſchen Erfindung des Mahlers iſt; es kömmt bei ihm hauptſächlich auf die Erfindung der einzelnen Theile an, wodurch er den Vorwurf ſinnlich macht: und hier wollen wir unſern Künſtler zuerſt verfolgen.

Er wollte uns auf Dianen, als Göttin, als diejenige, welche die Preiſe austheilt, auf die Hauptperſon in dem Bilde vorzüglich aufmerkſam machen.

Er

Er hatte den Gedanken des Dichters vor Augen: Hoch ragt Diana über ihre Nymphen empor. Und wie drückte er ihn aus? Er stellte die Göttin auf den dritten Plan seines Gemähldes, und gab ihr eine Höhe, mit der sie die Bäume ausgleicht, und die Nymphen, die sie umgeben, zu Zwerginnen verkleinert. Unstreitig überschritt hier Domenichino die Gränzen seiner Kunst. Denn eine Figur, die an dem Orte, wo sie steht, nach den Regeln der Perspektiv ungeheuer wird, zerstöhrt den Sinnebetrug, und alle Würkung, die wir von einer wohlgeordneten Gruppe erwarten. Mehr Adel, mehr Würde in Mine und Bildung würde die Göttin hinreichend von den umstehenden Nymphen unterschieden haben. Allein gerade daran fehlt es unserer Diana. Ihr Kopf ist ohne Ausdruck, die Figur wird vorzüglich durch das sonderbar geworfene Gewand schwerfällig; die Stellung ist gezwungen, und die Hände sind incorrekt gezeichnet.

Unter den umstehenden Nymphen gibt es herrliche Köpfe, und der Ausdruck des freudigen Erstaunens, mit welchem die eine die Geschicklichkeit ihrer Gespielin bewundert, ist unvergleichlich.

Etwas weiter zur Linken auf dem zweiten Plane sieht man die Gruppe der Nymphen, die würklich mit Schießen beschäfftigt sind, oder doch näheren Antheil daran nehmen. Sie hat ganz meinen Beifall. Es herrscht in Minen und Stellungen die größte Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks. Die eine Nymphe hat gerade den Pfeil abgedrückt, der den aufgesteckten Vogel getroffen hat: Ihr Arm liegt noch in der Stellung des Abschnellens. Eine andere macht ihr freudig den glücklichen Schuß bemerklich.

Eine

Eine dritte, die mit ihr geschossen hat, scheint ihr das Verdienst des Treffens abzustreiten. Eine vierte zieht einen Pfeil aus dem Köcher, und eine fünfte betrachtet mit besorglichem Interesse den Flug des Pfeils. Vielleicht rückte der Mahler bei der Darstellung dieser letzten Figur die Handlung um einige Augenblicke zurück, und vergaß, daß die Mahlerei sich mit Darstellung einer sichtbar stehenden Handlung begnügen muß. Die Nymphe sieht, daß der Vogel getroffen ist, wie kann sie noch besorgen, daß er nicht getroffen werden möge? Hinter dieser Gruppe zwei Figuren, die beifällig zusehen.

Auf dem Vorgrunde eine dritte Gruppe. Von zwei Nymphen, die sich baden, sucht die eine die andere auf den glücklichen Schuß aufmerksam zu machen. Diese beiden Figuren scheinen mir vorzüglich schön. Der Schlagschatten, der von den Bäumen auf sie fällt, thut eine sehr gute Würkung. Vielleicht aber sind die Köpfe zu groß. Eine dritte Nymphe, die den Schuh anlegt, und die man von hinten zu sieht, ist im Halbschatten gehalten, und zeigt bei den reitzendsten Formen eine Menge der zartesten Tinten. Zwei Schäfer, die im Buschwerk versteckt sind, belauschen die Badenden, und die Färbung ihrer Köpfe ist äusserst kräftig. Ein Hund, der auf sie zuspringen will, wird mit aller Stärke von einer Nymphe aufgehalten. Form und Ausdruck dieser Figur sind vortrefflich.

So viel von der poetischen Erfindung dieses Bildes, wobei ich beiläufig schon einige Fehler gegen andere Theile der Kunst gerügt, und einige Vorzüge in Ansehung eben dieser Theile herausgehoben habe.

Die mahlerische Anordnung ist im Ganzen keinesweges zu billigen. Die Gruppen haben nicht die Verbindung mit einander, die das Gemählde als ein Ganzes beim ersten Anblicke darstellen sollte. Auch sind zu viel Figuren auf dem Bilde: im Hintergründe ist Gewühl. Aber einzelne Gruppen sind vortrefflich componirt.

Von dem Ausdruck habe ich bereits geredet; er ist vortrefflich. Man findet Köpfe von großer Schönheit. Die Zeichnung ist fein, aber nicht ganz ohne Incorrektionen. Die Gewänder sind schlecht. Das Colorit ist angenehm, aber nicht immer wahr; die Beleuchtung hin und wieder glücklich geleitet: Allein im Ganzen mangelt es doch an Harmonie, und eben dies kann man noch dem Colorit vorwerfen. Auch die Luftperspektiv ist vernachläßigt.

Drittes Zimmer.

† Zwei Portraits auf einem Bilde, halbe Figuren. Die eine Figur mit dem Siegel in der Hand scheint den Fra Sebastiano del Piombo vorzustellen, die andere aber den Cardinal Hippolytus di Medices.

Fra Sebastiano und der Cardinal Hippolytus di Medices, gemeiniglich Borgia und Machiavell genannt.

Man hat dies Bild, seiner Vortrefflichkeit wegen, oft dem Raphael zugeschrieben. Allein es ist wahrscheinlicher vom Fra Sebastiano del Piombo. Das Siegel in der Hand zeigt sein Amt und seinen Beinahmen an. Hippolytus, dessen Nahme auf dem Bilde steht, war des Sebastiano Gönner. Wir wissen, daß dieser ihn gemahlt hat, und daß er in Bild-

niſſen ſeine größte Stärke beſaß. Für einen Raphael iſt die Zeichnung vorzüglich an den Händen nicht beſtimmt genung: die Färbung hingegen für ihn zu kräftig.

Man nennt die Perſonen auf dieſem Bilde auch Machiavell und Borgia, aber ohne Grund.

† Das heilige Abendmahl von Schiavone.[11]) Ein Bild, welches von Tizian zu ſeyn verdiente: So ſchön ſind die Köpfe, ſo wahr und mannichfaltig die Charaktere, obgleich von gemeiner Natur, ſo kräftig iſt die Färbung.

† Ein ſchöner Moſeskopf von Guido Reni, aus ſeiner dunkeln Manier.

† Lucine und Norandin welche, in Schaafsfellen gehüllet, unter der Heerde des Rieſen aus ſeiner Höhle zu entfliehen ſuchen. Eins der beſten Gemählde des Lanfranco in Oehl. Die Figur des Rieſen iſt gut, die andern haben Ausdruck. Vielleicht hätte dies Süjet, welches aus dem 17ten Buche des Arioſts entlehnt iſt, nicht gemahlt werden ſollen.

Simſon, eine Academie, die man dem Tizian zuſchreibt. Der Nahme des Meiſters iſt zweifelhaft.

Joſeph

11) Andrea Schiavone (geb. 1522. zu Sebenigo in Dalmatien, geſt. zu Venedig 1582.) Die berühmteſten Meiſter der Venetianiſchen Schule waren ſeine Lehrer. Kräftige Färbung war ſein Hauptverdienſt, dabei ahmte er die Natur ſo genau nach, als es ſeine geringe Fertigkeit in der Zeichnung zuließ. Gemeiniglich mahlte er nur kleine Figuren 1 oder 2 Fuß hoch, und die unbeſtimmt gezeichneten Extremitäten bei der kräftigen Färbung können den Meiſter nachweiſen.

Joseph und Potiphars Frau von Lanfranco.

Loth zwischen seinen Töchtern von Honthorst. [12])

Ein Lamm, das von einem Schaafe gesäuget wird, von Paolo Veronese.

Cleopatra und ein Ecce Homo, zwei Gemählde vom Tizian. Der Nahme ist zweifelhaft.

† Eine junge Nonne, die man gleichfalls dem Tizian zuschreibt. Färbung und Hände beweisen den Ungrund dieser Angabe. Sie ist wahrscheinlicher von Vanni da Siena. [13]) Es ist eine sehr angenehme Figur, die sich ihrer Reitze nicht bewußt zu seyn scheint.

† Der Leichnam Christi zwischen zwei Engeln, auf Kupfer, von Guercino. Ein Gemählde aus seiner guten Zeit.

† Eine heilige Familie in einem ovalen Rahmen. Man hält sie für Raphaels Werk, aber die

12) Gerhard Honthorst, in Italien Gherardo della Notte genannt, geb. zu Utrecht 1592. gest. nach 1662. Ein Schüler des Caravaggio, dem er in der niedrigen Wahl der Gegenstände, des Ausdrucks und der Formen, auch in dem Grundsatze folgte, durch pikante Würkung des Lichts und Schattens zu gefallen. Er mahlte hauptsächlich Nachtstücke; daher der Beinahme. Sein Colorit fällt zu sehr ins Gelbe und Rothe, und ist, mit allem Scheine von Wahrheit, doch conventionell. Schalken hat unendlich mehr Wahrheit. Gerhard Honthorst.

13) Francesco Vanni da Siena, geb. 1563. gest. 1609. Schüler des Salimbene und vorzüglich des Barozio, dessen Colorit er jedoch milderte, und mit einer correkteren Zeichnung verband.

Zeichnung ist nicht correkt genung, um es für etwas mehreres, als für ein Werk aus seiner Schule zu halten. Einige Kenner behaupten, es sey ein höchst seltenes Oehlgemählde vom Polydoro da Caravaggio. Der Kopf der Madonna ist gut.

* * *

Viertes Zimmer.

Gemählde Raphaels aus seiner ersten Manier.

† Ein bewaffneter Ritter, der in einer Landschaft schläft, und von zwei Heiligen bewacht wird. Dies kleine Gemählde ist sehr interessant, weil es aus der ersten Manier Raphaels ist, wahrscheinlich als er noch unter seinem Meister Perugino arbeitete. Es hat viel ähnliches in der Behandlung mit dem heiligen Georg, der den Lindwurm tödtet, in der königl. Sammlung zu Paris. Man erkennt schon das Ausdrucksvolle, das Bedeutende in den Minen, das unsern Künstler immer ausgezeichnet hat. Uebrigens ist der Geschmack der Zeichnung kleinlich, trocken und steif.

Zu beiden Seiten hat Il Fattore zwei andere Figuren gemahlt, die zwar in einem großen Stil gezeichnet sind, aber lange nicht den Ausdruck und die Bestimmtheit der Vorigen haben.

Eine Madonna mit dem Christ, dem sie einen Vogel schenkt. Anmuthiger Gedanke. Aber das Licht ist zu grell, und die Schatten sind zu schwarz. Wahrscheinlich von Guercino.

† Der heilige Johannes der Täufer, angeblich von Raphael. Es ist der, den man so oft sieht, und für dessen Originalität man allerwärts mit gleichem

chem Eifer kämpft. Inzwischen dürfte dieser hier doch schwerlich der ächte seyn.

Eine Madonna mit dem Kinde, von Sermonetta. Die Stellung ist übertrieben, und die Farbe fällt ins Rothe.

† Eine Kreutzabnehmung, von Raphael. So sagt es die Innschrift und die Jahrzahl 1508. Vasari meldet, er habe das Bild für den großen Altar von Perugia gemacht, nachdem er von Florenz zurückgekehrt war. Der Künstler stand noch nicht auf der Höhe der Vollkommenheit, die er nachher erreicht hat, als er dieses Bild verfertigte, aber er hatte schon den gothischen Geschmack der Schule des Perugino verlassen. Man findet kein natürliches Gold mehr, weder in den Glorien um die Köpfe der Heiligen, noch in den Stickereien auf den Kleidern. Die Hand ist noch etwas furchtsam, demohngeachtet aber der Ausdruck unvergleichlich. Die Köpfe sind schön, die Zeichnung ist fein und correkt, die Färbung, ohne kräftig zu seyn, frisch und durchsichtig; die Behandlung geleckt, und bis zur Kälte sorgsam in den geringsten Beiwerken. Hieran, und an dem Stile in den Gewändern, erkennt man die Bekanntschaft des Meisters mit den Werken des Leonardo da Vinci, und des Fra Bartholomeo. Die Luftperspektive und das Helldunkle fehlen ganz. Die Umrisse sind etwas hart und nicht genung verschmolzen. Raphaels Kreutzabnehmung aus seiner zweiten Manier.

† Die heilige Catharina, von demselben. Derselbe Stil, ja sogar dieselben Blumen auf der Erde. Der Kopf voller Ausdruck hat viel von seiner Galathee im kleinen Pallast Farnese, der sogenannten Farnesina.

Die Versuchung des h. Antonius.

† Die Versuchung des heiligen Antonius, von Annibale Carraccio. Eins der schönsten Gemählde der Gallerie. Mengs hatte Recht zu sagen, daß Zusammensetzung und Zeichnung italienisch wären, der Pinsel aber niederländisch sey. Der Kopf des heiligen Antonius, der viel Edles hat, zeigt eine muthige Ergebung in den göttlichen Willen. Die Teufel sind mit wahrhaft poetischer Einbildungskraft geschaffen, in jeder Muskel sieht man ihre Stärke, in jeder Mine ihre Bosheit. Weniger ist dem Künstler der Ausdruck majestätischer Güte in der Figur Gottes des Vaters geglückt. Seine Mine ist zu süßlich.

Eine heilige Magdalena, von demselben. Man sieht, daß er den Correggio hat nachahmen wollen, aber er hat ihn nicht erreicht.

Eine andere Magdalena mit dem Engel, von demselben, oder wie andere wollen, von Ludovico Carraccio. An Färbung und Haltung unter der Vorigen.

Man zeigt hier einige Michael Angelo's, die man allerwärts zeigt, und die wahrscheinlich hier so wenig als dort Originale sind. [14])

Eine heilige Familie mit der Magdalena, von Tizian, und wahrscheinlich Original.

† Mann und Weib die sich umarmen. Dieses Bild geht in der Scuola Italiana von Hamilton unter dem Nahmen des Giorgione. Er selbst ist aber jetzt überzeugt, daß es nicht von ihm sey.

Inzwi-

14) Ich habe schon erinnert, daß es äußerst zweifelhaft sey, ob M. Angelo je in Oehl gemahlt habe.

Inzwischen es sey von wem es wolle, so bleibt es ein schönes Gemählde, dessen Farbe nur etwas gelitten hat.

† Schöne Landschaft, von Domenichino, mit Weibern die Vögel fangen.

† Verlöbniß der heiligen Catharina, von Parmeggianino. Dies Gemählde ist voller Reitz, das Helldunkle schön gewählt, nur sind die Figuren etwas lang, und die Färbung fällt ins Graue. Der Kopf des heiligen Hieronymus unten auf dem Bilde, der aus der Erde hervorzuragen scheint, steht sehr am unrechten Orte. Strange hat es schlecht gestochen. Verlöbniß der heil. Catharina von Parmeggianino.

Francesco Mazzuoli ward 1504. zu Parma gebohren, und wird daher auch Parmeggianino genannt. Er suchte die Zeichnung des Raphael, mit den Vorzügen des Correggio zu vereinigen. Er hatte weder Begriffe von Zusammensetzung noch von Anordnung und Ausdruck. Aber er wußte seinen Figuren einen gewissen falschen Reitz zu geben, der sehr anzieht. Seine Umrisse sind sehr fein und sehr sweit; seine Köpfe haben viel Gefälliges. Aber bei einer genaueren Untersuchung wird man finden, daß Alles incorrekt und manierirt ist. Seine Figuren sind zu lang, die Finger an den Händen sind spindelmäßig. Gewänder, und besonders der Kopfputz haben etwas reitzend Phantastisches. Seine Färbung fällt ins Graue und ist ohne Harmonie. Man kann Liebhaber nicht genung vor den verführerischen Reitzen dieses Meisters warnen. Er starb 1540. Stil des Parmeggianino.

Die Auferweckung des Lazarus von Ludovico Carraccio, auf Schiefer. Sehr correkt gezeichnet,

zeichnet, und schön angeordnet, aber es fehlt an Ausdruck, und die Farbe fällt ins Schwarze.

† Eine Charitas, schönes Gemählde von Guercino auf Kupfer, sehr lieblich und aus seiner letzten hellen Manier.

Ein Kopf, angeblich vom Tizian.

Christ treibt die Käufer aus, ferner die Grablegung Christi, zwei der besten Werke des Venusto. [15])

Heilige Catharina, die in einem Buche lieset, halbe Figur, aus der Bolognesischen Schule.

Ein todter Christ zwischen den Weibern und seinen Schülern, von Passignano.

Heilige Cäcilia von Domenichino.

† Eine heilige Cäcilia von Domenichino, halbe Figur. Eins der berühmtesten Gemählde dieser Gallerie. Der Mahler hatte die Idee, den naiven Ausdruck eines schüchternen Aufhorchens auf den Klang der himmlischen Harmonie darzustellen. Ich fürchte, er hat den Ausdruck des stumpfen Staunens ein wenig gestreift. Dieser Vorwurf macht mich nicht blind gegen die regelmäßigen, und doch angenehmen Züge dieses schönen Kopfes. Daran muß man sich aber auch allein halten. Die Hand, die das Papier mit Noten hält, ist vielleicht ein wenig verzeichnet, der Kopfputz zu unbehülflich, und der Faltenschlag zu unbestimmt. Die Färbung ist zu kreide-

15) Marcello Venusto von Mantua war einer der getreusten Nachahmer des Michael Angelo. Die meisten kleineren Werke in Oehl, die man dem letztern beilegt, sind vom Venusto.

kreideweiß im Lichte, und zu grün in den Schatten. Ueberhaupt fehlt es dieſem Bilde an Wärme und Harmonie.

Es iſt bekannt, daß Raphael eine große Compoſition von dieſem Sûjet gemahlt hat, welche in Bologna hängt. Es iſt intereſſant, die Verſchiedenheit des Charakters beider Meiſter aufzuſpühren, in der verſchiedenen Art, wie ſie ſich den Charakter der Heiligen und die Stimmung ihrer Seele in dem Augenblicke, wie ſie die himmliſche Muſik hört, gedacht haben. Raphael mahlte das Entzücken eines Geiſtes, der zu überirrdiſchen Empfindungen hingeriſſen wird; Domenichino den ſinnlichen Eindruck des furchtſamen Aufhorchens. So zeigt ſich der eine als Mann von hoher Einbildungskraft, und großen Gefühlen, der andere als feiner Bemerker wahrer aber nicht ungewöhnlicher Empfindungen. Man könnte ſagen, beide wären nur in der Wahl des Augenblicks verſchieden, denn man denke ſich ſehr wohl die Regung, die Domenichino darſtellte als den Anfang des Eindrucks, der ſich nachher beim Raphael bis zum kühneren Enthuſiasmus verſtärkte. Allein die Phyſiognomie einer Cäcilia des Domenichino würde ſich zu dem Ausdruck der Cäcilia eines Raphaels nie paſſen, und die Wahl des Augenblicks allein beſtätigt die angezeigte Verſchiedenheit des Charakters beider Meiſter.

* * *

Fünftes Zimmer.

† Aeneas, der ſeinen Vater trägt, von Barozio oder Baroccio wie andere ſchreiben. Der Aeneas und Anchiſes von Baroccio.

Mahler hat dieses Bild für sein Meisterstück gehalten, und seinen Nahmen mit goldenen Buchstaben darauf gesetzt. Dem ohngeachtet bleibt es ein buntscheckiges Fechtelgemählde, an dem Ausdruck, Zeichnung und Colorit gleich unwahr sind. Augustino Carraccio stach es in Kupfer, und verbesserte die Fehler in der Zeichnung. Allein Baroccio wußte ihm wenig Dank für diese angemaaßte Fürsorge.

Baroccio. Federico Baroccio lebte von 1528 bis 1612. Er führte zu seiner Zeit einen ihm eigenen Geschmack ein, aber es war der falscheste, der sich denken läßt. Es ist nichts Wahres darin, weder in Ansehung des Ausdrucks, der Zeichnung, noch des Colorits.

Seine Grazie ist Affectation. Das Fließende seiner Umrisse wird zur Unbestimmtheit, und der bunte Glanz seiner gelben Lichter und blauen Schatten, geben seinem Colorit das völlige Ansehen der modernen französischen Fechtelmahlerei. Inzwischen hat er einiges Verdienst im Helldunklen, und er scheint darin, wie überhaupt in der Grazie, den Correggio zum Vorbilde gewählt zu haben.

Venus und Cupido, der seinen Bogen spannt, von Paolo Veronese.

Christ als Kind von zwei Engeln gehalten, von Salimbene.

† Eine heilige Cäcilia voller Ausdruck. In Ansehung des Helldunklen hat dies Bild viel von der Manier des Guercino. Es ist vom Cavaliere Massini.

Vier runde Gemählde vom Albano. Sie haben gelitten, und sind nicht von seinen besten Werken,

ken, was die Ausführung betrifft, aber die Zusammenſetzung iſt reitzend.

† Zwei heilige Familien von Tizian. Auf der einen betet ein Hirte den Christ an, auf dem andern bietet ihm eine Heilige einen Korb mit Blumen dar. Beide ſind aus ſeiner dunklen Manier, und beide ſehr ſchön. Vorzüglicher ſcheint das Bild mit dem Hirten zu ſeyn. Hier hat jedes Alter, jedes Geſchlecht ſeinen ihm eigenthümlichen Ton der Färbung. Das Kind iſt in einem angenehmen Halbſchatten gehalten; auch iſt der Hirte ſehr wahr und gut geſtellet. In dem zweiten verdient vorzüglich der Arm des Christs, der Kopf und die Stellung der Heiligen Aufmerkſamkeit. Zwei heilige Familien von Tizian.

† Die Schüler zu Emmaus von Caravaggio. Ein ſehr pikantes Gemählde. Ungeachtet der ſchlechten Wahl der aufgeführten Perſonen, denn man trifft auch ſogar den Koch darauf an; ungeachtet der gemeinen Charaktere und der übertriebenen Schatten, kann man dieſem Gemählde dennoch das Zeugniß nicht verſagen, daß man die Nachahmung niedriger Wahrheit, vorzüglich durch den Zauber der Ründung, nicht höher treiben könne.

Die Auferweckung des Lazarus von Ludovico Carraccio. Vielleicht herrſcht in dieſem Gemählde mehr Ausdruck, als in dem vorigen, auf dem derſelbe Meiſter daſſelbe Sujet vorgeſtellet hat.

* * *

Sechstes Zimmer oder Saal.

Es iſt ganz mit Spiegeln bekleidet, die mit Figuren und Blumen bemahlt ſind. Die Figuren ſind

von

von Ciroferri, die Blumen aber von Morell, wie man behauptet.

* * *

Siebendes Zimmer.

Die drei Grazien von Vanni.

Venus und der Liebesgott von Cambiasi.

Amor von demselben.

Ein nacktes Weib bis auf den halben Leib von Salviati. Man schreibt es dem Giulio Romano zu.

Meernymphen mit vielen Muscheln von Lavinia Fontana.

Andromeda vom Cavaliere d'Arpino.

Das Uebrige besteht größtentheils aus Copien.

In diesem Zimmer † ist auch eine Venus, in dem Augenblicke dargestellt, worin sie ihr Gewand so weit fallen läßt, daß sie nur den Ort noch bedeckt, den die Schaamhaftigkeit dem Auge zu entziehen befielt. Ich habe schon an einem andern Orte bemerkt, daß diese Vorstellungsart in Rom durch den Nahmen: Venus Victrix, bezeichnet wird. Der Körper ist schön; Nase, Arm und ein Theil der Drapperie sind modern.

Das Piedestal, auf dem sie stehet, ist mit einem Bacchanale gezieret.

* * *

Ein kleines Zimmer mit lauter Cabinetstücken.

Schöne Zeichnung

† Eine kleine Zeichnung Raphaels, die ein erster Gedanke zu seyn scheint. Sie stellet einen todten

ten Christ unter den Weibern und Jüngern vor. Gedanke, Ausdruck und Zeichnung sind vortrefflich. Jeder Federzug gibt Leben und Seele. von Raphael.

Eine heilige Familie, die man dem Andrea del Sarto zuschreibt.

Die drei Grazien aus der Schule Raphaels. Zu unrichtig gezeichnet, um von ihm selbst zu seyn.

Der heilige Petrus, von Ludovico Carraccio.

† Ein kleiner Kopf von Tizian, welcher eine schöne Blondine vorstellet. Er ist sehr hell gehalten, und das blonde Haar umgibt ihn von allen Seiten. Dem ohngeachtet hebt er sich ungemein hervor. Bildniß einer Blondine von Tizian.

Kopf einer Nonne von Vanni.

Heilige Familie von Albano. Sehr schön gedacht.

Die Madonna, die ihr Kind stillt, von demselben.

Ein Weib, das einen Vogel fliegen läßt, von Domenichino.

Drei Grazien mit Blumen umwunden, von demselben.

Nessus, der Dejaniren raubt, von demselben.

Eine Flucht nach Aegypten. Zusammensetzung im Geschmack des Correggio, von Ludovico Carraccio.

* * *

In dem letzten Zimmer mit der durchgebrochenen Aussicht auf die Tiber.

Zwei antike drappirte Figuren, die Verdienst haben.

Beim Zurückgehen durch den Spiegelsaal trifft man auf der linken Seite noch drei Zimmer mit Gemählden an.

In dem Ersten.

Die göttliche und die irrdische Liebe von Tizian.

† Zwei Weiber bei einem Brunnen, der mit Basreliefs geziert ist. Ein Amor tunkt die Hand in den Brunnen. Dies ist eins der schönsten Gemählde vom Tizian, und dem angehenden Künstler um so schätzbarer, weil es gut conservirt, und aus derjenigen Zeit ist, in der er das Geheimniß seiner Färbung noch nicht unter dem Scheine einer gar zu großen Leichtigkeit versteckte. Man kann die Idee dieses Gemähldes nicht ganz begreifen. Die eine Figur ist bekleidet, die andere nicht. Dies mag vielleicht Gelegenheit zu der Benennung der göttlichen und profanen Liebe gegeben haben. Die Färbung ist das Hauptverdienst dieses Gemähldes.

Eine heilige Familie aus der Schule des Andrea del Sarto.

Kopf eines Cardinals, vom Andrea del Sarto selbst.

Julius der Zweite aus Raphaels Schule.

Carrikatur eines Menschen, der auf einem Esel reitet, vom Annibale Carraccio.

Der heilige Johannes von Simone da Pesaro.

Einige Zeichnungen von Giulio Romano.

Eine sehr geschätzte Copie von der Transfiguration Raphaels.

† Ein

† Ein liegender Hermaphrodit auf einem Gewande, welches von Leinen zu seyn scheinet. Dieſe schöne Statue iſt mehr beſchädigt, als jene dieſer ähnliche in der Villa Borgheſe, von der ſie überhaupt eine antike Wiederholung ſeyn könnte. Liegender Hermaphrodit, eine Statue.

* * *

Zweites Zimmer.

Venus verbindet dem Amor die Augen. Ein anderer Amor ſcheint ihr dazu zu rathen. Die Grazien bemächtigen ſich ſeiner Waffen. Figuren bis auf halben Leib vom Tizian. Dieſes Gemählde aus ſeiner beſten Zeit hat zwar gelitten, bleibt aber doch noch in manchen Parthien ein Meiſterſtück ſeines Pinſels. Man ſieht hier wahres Fleiſch, deſſen Tinten ſo in einander getrieben ſind, daß die Sinne ihre Wahrheit fühlen, aber der Verſtand ſie nicht enträthſelt. Die Gewänder ſind dem Anſchein nach mit der erſten Arbeit fertig geworden. Venus verbindet dem Amor die Augen mit Beiſtand eines ſeiner Brüder und der Grazien.

Der heilige Johannes in der Wüſten von Paolo Veroneſe. Keins der beſten Gemählde dieſes Meiſters, obgleich die Köpfe ſchön ſind.

Der heilige Antonius predigt den Fiſchen von demſelben.

Die Jungfrau zerdrückt der Schlange den Kopf, indem der Chriſt ſeinen Fuß auf den ihrigen ſetzt, von Caravaggio.

† David im reiferen Alter mit dem Kopfe Goliaths und ſeinem Schildträger. Ridolfi ſprach von dieſem Gemählde des Giorgione, und ſagte, daß David vom Giorgione.

daß es in dem Pallaſt Borgheſe befindlich ſey. Es war dem ohngeachtet verlohren gegangen. Hamilton fand es auf, ließ es reinigen, und ſtellte eins der beſten, und wohlerhaltendſten Gemählde dieſes Meiſters wieder her. Die Figuren ſind ſehr kräftig gemahlt, und treten ungemein vor. David trägt einen Panzer.

† Kopf einer alten Frau vom ältern Baſſano, ein Bildniß voller Wahrheit. Der Charakter zeigt viele Gutmüthigkeit.

† Ein Bildniß eines jungen Mädchens von Leandro Baſſano. Man kann nichts reitzenderes, nichts wahreres, nichts ausdruckvolleres ſehen.

Ueber Giacomo Baſſano, und ſeine Schüler Leandro und Franceſco.

Giacomo da Ponte aus Baſſano im Venetianiſchen, gemeiniglich Baſſano der ältere genannt, ward 1510 gebohren. Er ſtudirte nach Tizian, und nach der Natur. Wahrheit ohne Wahl, niedrige Wahrheit war der einzige Grundſatz, nach dem er arbeitete. Er erreichte ſie bis zu einer gewiſſen Stufe, und damit hörte er auf. Seine unzählichen Werke haben alle nur einen Charakter, und ſind daher auf den erſten Blick zu kennen. Niedrige Gedanken, ohne Ordnung zuſammengeworfene Figuren, incorrekte Zeichnung trifft man in allen an. Er konnte keine Extremitäten zeichnen, darum verſteckte er beinahe immer die Füße ſeiner Figuren. Sein Hauptvorzug iſt der vortreffliche Auftrag der Farben, ein großer Schein von Wahrheit in dem Fleiſche. Die Localfarbe in ſeinen Carnationen iſt vortrefflich, friſch, rein und kräftig. Er ſtarb im Jahre 1592. Franceſco und Leandro Baſſano ſeine Söhne und Schüler haben ſich genau an die Manier ihres Vaters gehalten.

Man

Man unterſcheidet ihre Werke nur durch ein weniger kräftiges Colorit, deſſen Schatten ins Graue fallen.

Judith mit dem Kopfe des Holofernes von Muziano. [16])

Zwei heilige Familien von Pintoricchio.

† Zwei Statuen antiker Kinder. Das eine, welches einen Vogel neckt, iſt von großer Schönheit, aber Hände und Füße ſind modern.

* * *

Letztes Zimmer.

† Eine Madonna mit dem Kinde von Giulio Romano. Man findet im Palais Royal zu Paris eine Wiederholung dieſes Gemähldes, und legt es dem Raphael bei. Die Extremitäten ſind ein wenig hart und incorrekt; die Färbung fällt ins Graue. Dem ohngeachtet macht die reitzende und edle Geſtalt der Madonna und die Schönheit der Gruppe dieſes Bild äußerſt pikant.

Eine heilige Familie von Vaſari.

Eine heilige Familie von Luini.

Ein heiliger Johannes von Bronzino.

Ein heiliger Franciſcus mit einer Glorie von Annibale Carraccio.

Weiber

16) Girolano Muziano (geb. in dem Gebiet Breſcia 1528. geſt. 1590. zu Rom.) Dieſer Meiſter vereinigte eine correkte Zeichnung mit dem Stile der Venetianiſchen Färbung. Schade, daß letztere in allen ſeinen Gemählden verblichen iſt, und daß der Ton zu ſehr ins Grünlichte fällt. Seine alten Köpfe wählte er ſehr gut, und gab ihnen viel Ausdruck.

Weiber weinen über den todten Christ. Ein Bild, das seines Autors wegen merkwürdig ist. Man findet den Nahmen Lazari Bramante darauf, welches den Nahmen des berühmten Architekten anzuzeigen scheint.

Bildniß eines andern Architekten des Vignola von ihm selbst gemahlt.

Eine kleine antike weibliche Figur mit einem schönen Gewande, Statue.

* * *

In dem nahe liegenden Garten.

Einige Basreliefs vom guten Stil. Bacchanalen, Opfer und einige Gegenstände aus dem Homer.

Unter den Statuen ist außer einer Terpsichore nicht viel Gutes.

* * *

Oben in dem Zimmer der Prinzessin sind einige Landschaften von Vernet, die Aufmerksamkeit verdienen. Die Färbung ist darinnen viel besser, als in seinen spätern Werken, die ich in Paris gesehen habe.

Winkelmann spricht von einer colossalischen Büste eines Kaisers, die sich in den obern Zimmern des Pallasts finden soll. Ich habe sie nicht gesehen.

* * *

Theil des Pallasts der von dem Prinzen Aldobrandini

In diesem Pallaste bewohnet nun auch der Prinz Aldobrandini, Oncle des Prinzen Borghese, einige Zimmer, in denen sich noch eine Auswahl von Gemählden findet, die dem Lieb-

Liebhaber um ſo intereſſanter ſeyn müſſen, da es ſogenannte Cabinetsſtücke von der Hand der größten Meiſter ſind.

bewohnt wird.

† Eine Flucht nach Aegypten von Baroccio. Man kennt zwei Wiederholungen dieſes Gemähldes. Die eine, die ſchöner als die gegenwärtige ſeyn ſoll, iſt nach England gegangen, eine andere von minderem Werth findet ſich in dem Pallaſt Quirinale. Die Zuſammenſetzung iſt ſehr reitzend. Die Madonna ſchöpft Waſſer; Joſeph reicht dem Kinde Kirſchen. Die Figuren haben, wider die Gewohnheit des Meiſters, vielen Reitz ohne Affectation. Die Färbung iſt lieblich, und doch ziemlich wahr.

Eins der beſten Gemählde des Baroccio.

† Chriſt zwiſchen den Phariſäern von Leonardo da Vinci, halbe Figur. Der Kopf des Chriſts hat den Charakter von Sanftmuth, die ihm die Schrift vor andern Tugenden vorzüglich beilegt, und die Formen ſind ſchön, ohne ſich jedoch über die Gränzen der Menſchheit zu erheben. Die Hände ſind ſehr ſchön. Außer dem Chriſt, ſind auch die übrigen Köpfe voller Ausdruck, vielleicht aber ein wenig zur Carrikatur gehoben. Die Zeichnung iſt ſehr correkt, die Färbung weniger braun als gewöhnlich, und die Ausführung ſo beſorgt, daß ſie beinahe ins Trockene fällt.

Chriſt zwiſchen den Phariſäern, von Leonardo da Vinci.

Ich verſpare die Auseinanderſetzung des Stils dieſes Künſtlers auf einen andern Ort.

Der heilige Petrus von Guido.

Die Heimſuchung Mariä von Bonvicino.[17] Die Köpfe haben einen gewiſſen Ausdruck

17) Aleſſandro Bonvicino, genannt Morello, geb. zu

von Traurigkeit, der dem Sujet nicht angemeſſen iſt.

Die Himmelfahrt Mariä, von Annibale Carraccio. Nach der Idee des Correggio in Parma im Großen. Was es an Richtigkeit der Zeichnung gewonnen hat, das hat es an der Färbung verlohren.

* * *

In einer Reihe von Zimmern über dieſen, die der Prinz bewohnt.

Chriſt der dem Petrus erſcheint von Annibale Carraccio.

† Chriſtus erſcheint dem Petrus beim Ponte Molle, und befiehlt ihm, nach Rom zurück zu kehren, von Annibale Carraccio. Der Gedanke iſt gut, der Ausdruck des heiligen Petrus ſcheint mir übertrieben. Die Zeichnung iſt vortrefflich, die Figur Chriſti iſt Alles, was man Schönes ſehen kann. Jede Muſkel iſt angezeigt, und dennoch mit dem ſchönſten Fleiſche bedeckt. Die Verkürzung des Arms iſt unvergleichlich. Die Drapperie des heiligen Petrus ſcheint mir zu hart und eckig. Die Färbung iſt kräftig und angenehm, auch fehlt es den Figuren nicht an Rundung, und der Fall des Schattens auf den Leib Chriſti, den der aufgehobene Arm verurſacht, thut eine vortreffliche Würkung.

† Eine Anbetung der Hirten von Guido Reni. Ein kleines allerliebſtes Gemählde aus ſeiner dunklen Manier mit ſehr edlen Köpfen.

Chriſti

zu Breſcia 1514. geſt. — Schüler Tizians. Er unterſcheidet ſich von dieſem durch eine Färbung, die ins Violette, ins Weinhefenartige, fällt.

Christi Leichnam unter den Weibern. Ein Gemählde al Fresco aus einer Mauer gebrochen, von Annibale Carraccio. Zusammensetzung und Zeichnung sind vortrefflich. Der Ausdruck der Madonna ist eben so edel als wahr.

Eine sehr schöne Landschaft von Domenichino.

Ein Kopf von Perugino, trocken aber wahr.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Ein Kopf des heiligen Johannes des Täufers vom Rumpfe getrennt auf einer Schüssel von Giovanni Bellino.

Zwei Kinder, die sich umarmen, von Giulio Romano, wahrscheinlicher von Luini.

† Zwei Aussichten von Pannini. Die eine stellt den Platz von Monte Cavalla, die andre den Platz von Sanct Peter vor. Sie gehören unter seine besten Werke, und sind mit Figuren voller Geist und Leben ausstaffiret.

† Eine heilige Familie von Raphael. Ein äußerst kostbares kleines Gemählde aus seiner mittleren Zeit. Die Zusammensetzung ist sehr gut. Der Christ ist schön, und der heilige Johannes wahr, nur der Kopf der Madonna mit den andern verglichen, weniger schön. Die Zeichnung ist äußerst fein. Der Färbung merkt man an, daß der Meister in der Zeit viel al Fresco gemahlt hatte. Die Tinten sind nicht sehr vertrieben.

Eine heilige Familie von Raphael, aus seiner mittleren Zeit.

Von einigen Landschaften des Orizonte [18]) rede ich nicht.

18) Julius Franciscus von Bloemen, gebohren zu Ant-

Die Freſcogemählde in dieſen Zimmern ſind von einem neuern Mahler, der ſich Stiern nennet. Der Prinz hat die Beſchreibung derſelben auf Franzöſiſch drucken laſſen. Der Mahler hat ſich einen Gegenſtand von nicht geringem Umfange gewählet. Alle dieſe Mahlereien, ſagt die Beſchreibung, haben nur einen Gegenſtand, nämlich das große Weltall (L'univers.)

* * *

In dem Hofe des Pallaſtes ſtehen einige Statuen, denen aber fremde Köpfe aufgeſetzt ſind, die mit dem Rumpfe in gar keiner Proportion ſtehen.

Antwerpen 1656. ſtarb zu Rom 1748. Wahrſcheinlich bildete er ſich nach Guaſpre Düghet oder Pouſſin. Er componirte ſeine Landſchaften in deſſen Manier, aber nicht mit deſſen Geiſt. Man erkennt ihn hauptſächlich an dem hochrothen Horizont, wovon er den Nahmen erhielt. Seine Werke ſind Mittelgut, man ſieht ſie überall.

Villa Borgheſe.[1]

Hauptgebäude.

An den äußern Mauern rund umher ſind Basreliefs angebracht, die aber theils in Anſehung der Kunſt zu wenig Aufmerkſamkeit verdienen, theils auch zu unvortheilhaft geſehen werden, um mich bei einer Anzeige und Beurtheilung derſelben zu verweilen. Der Geſchmack der vorigen Jahrhunderte, Basreliefs an die äußeren Mauern eines Pallaſts anzubringen, ſchadete dem Zierrathe und der Sache, die er zieren ſollte, auf gleiche Weiſe.

Basreliefs an den äußern Mauern der Palläſte angebracht. Dieſe Art der Verzierung iſt nicht zu billigen.

Eins hebe ich inzwiſchen heraus, vortrefflich dem Gedanken nach, und wie es ſcheint, nicht unter dem Gedanken in der Ausführung: Priamus, der vom Achill den Leichnam Hektors, ſeines Sohns, erbittet. Er liegt flehend zu ſeinen Füßen, Achill überläßt ihm ſeine Hand, aber wendet ſein Geſicht von ihm ab. Man findet ziemlich häufige Wiederholungen von dieſem Süjet, aber hier hat es mir am beſten ausgeführt geſchienen.

* * *

Unter den Statuen, die vor dem Hauſe ſtehen: zwei gefangene Könige von Porphyr.

1) Hr. Dr. Volkmanns Beſchreibung in ſeinen hiſtoriſch-kritiſchen Nachrichten von Italien, 2ter Band, S. 861. iſt durch die neueren Einrichtungen, die mit dieſer Villa vorgenommen ſind, beinahe unbrauchbar geworden.

* * *

Ich übergehe die ziemlich mittelmäßigen Statuen und Basreliefs in dem Porticus beim Eintritt in den Pallaſt.

* * *

Das Innere des Hauſes an der Erde beſtehet aus zweien Sälen und aus drei Kammern an jeder Seite dieſer Säle.

Der erſte Saal.

Plafond mit der Geſchichte des Camillus von Mariano Roſſi, einem neuern Sicilianer. Es herrſcht ein wildes Feuer in der Compoſition, deren Weisheit und Wahrheit, in Plan und Ausführung, gerade die Probe eines Blicks aushält. Wir wiſſen ſchon, daß man von einem Plafond nichts mehr zu fordern berechtiget iſt. Inzwiſchen kann dieſer Blick den erſten Begriff von demjenigen geben, was die Italiener Spirito, nennen: ihnen ein geprieſener Vorzug, und dem aufgeklärten Liebhaber ein ſchimmernder Fehler, den wir Deutſchen vielleicht durch blendenden Witz überſetzen könnten. Ich rede davon an einem andern Orte weiter.

Auf eine ſehr unſchickliche Art contraſtiren mit dieſem Plafond die Arabeſken, womit die Wände geziert ſind. Sie ſind gut an ſich, aber ſie gehören nicht hieher, theils weil dieſe conventionelle Mahlerei zu der würklichen Darſtellung an der Decke keineswegs paßt; theils weil der Saal durch die edlen Werke der Kunſt, die darin aufgeſtellt ſind, außerdem ſchon hinreichend geſchmückt iſt.

Statuen.

Statuen.

† Mercur. Es iſt diejenige Vorſtellung dieſes Gottes, von der Winkelmann [2]) ſagt, es ſey die einzige, welche ſich aus dem Alterthume mit dem Beutel in der Hand auf uns erhalten habe. Aber mir bleibt es zweifelhaft, ob nicht ein neuer Künſtler dieſen aus dem Aſte des Baums, der ihm zur Stütze dient, verfertiget habe.

Mars. Wird auch Achill genannt, weil er am Fuß eine Art von Verband trägt. [2b]) Keine der vorzüglichſten Statuen.

Marc Aurel nackt als Held. Die Benennung iſt zweifelhaft.

Eine Muſe mit dem Cothurn.

† Eine andere Muſe mit einer ſehr ſchönen Drapperie.

Ein Paar Gladiatoren.

Basreliefs.

Ein Opfer.

Einige Meergottheiten.

† Nymphen, die einen Tempel mit Blumen bekränzen. Sehr ſchön gedacht und ausgeführt.

2) G. d. K. S. 283.

2b) Ich vermuthe daß dies der Mars ſey, den Winkelmann (Verſuch einer Allegorie für die Kunſt, Dresden 1766. S. 42.) als in dem Pallaſt Borgheſe befindlich anführt. Er erklärt die Binde für Feſſeln, Schelleiſen, womit Mars, nach der Fabel, von den gewaltigen Rieſen, den Söhnen des Aloni, gebunden worden.

Curtius, der ſich in den Abgrund ſtürzt. Ein großes und ſehr erhobenes Basrelief. In Anſehung der Kunſt von geringem Werthe.

Priamus, der ſeinen Sohn vom Achill fordert.

† Die tanzenden Horen. Trefflich gedacht. Der vernachläßigten Ausführung nach zu urtheilen, nur eine Copie nach einem beſſern Werke.

Die Fabel der Niobe, von der Winkelmann[3]) redet. Apollo und Diana fehlen, ſind aber vielleicht, da ſie an den Ecken ſtanden, davon abgekommen.

In den Niſchen umher ſtehen einige Büſten.

* * *

Zweiter Saal.

Auch dieſer Saal, ſo wie die angränzenden Zimmer haben Plafonds, die von neueren Mahlern verfertiget ſind. Allein ſie ſind nicht von dem Werthe, daß ſie unſere Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen könnten.

Statuen.

† Unter vier Statuen der Venus die ſchönſte, in Anſehung des Gedankens und vorzüglich des ſchönen Kopfs, diejenige, die ſich mit dem Schwerdte gürtet; bei ihr ein Amor, der den Helm des Mars aufſetzt. Eine Vorſtellung der Venus Victrix.

Ueber verſchiedene Beinahmen

Unter dem Nahmen einer Venus Victrix gehen, wie der Herr Hofrath Heyne ſehr ſcharfſichtig bemerkt,[4]) verſchiedene Antiken, die dieſen Nahmen nur dem Apfel

3) S. d. K. S. 658.

4) Sammlung antiquar. Aufſätze I. St. nr. 2. S. 156.

Apfel zu verdanken haben, den ihnen der neuere Künstler in die Hand gab.

die man der Venus beilegt, und über die Abweichungen in der Art sie vorzustellen.

Die Benennung einer siegenden Venus, sagt eben dieser Kunstrichter an einem andern Orte,[5]) gibt man mehr als einer Art der Vorstellung. Einmahl benennt man so die Venus, die den goldenen Apfel durch den Ausspruch des Paris erhalten hat: Zweytens ist es die Venus mit Helm und Spieß, und hier wird es wahrscheinlich, daß der Künstler auf den entwaffneten Mars gedacht hat:

Drittens: hat man die Vorstellung einer siegenden Venus in Beziehung und Rücksicht auf gewisse Zeitumstände gebraucht: vorzüglich auf Münzen, um die Siege der Cäsaren zu bezeichnen, da alsdann auch andere Attribute hinzu kommen: Endlich belegt man in Rom, wie ich schon oben bei dem Pallast des Vaticans bemerkt habe, die Statuen der Venus, die ihr Gewand fallen zu lassen scheinen, mit dem Nahmen einer Venus Victrix.

Wahrscheinlich sind die Beinahmen einer Venus Victrix, Felix, Genitrix, oft verwechselt worden. Venus ward für die Stammmutter des Geschlechts des Julius Cäsar gehalten, und seine Nachfolger machten auf eben diese Ehre Anspruch. Sie hat dieser Eigenschaft ungeachtet doch bewaffnet vorgestellet seyn können. Sie war es, die ihren Abkömmlingen Sieg über ihre Feinde gab, und so ward sie auch Geberin des Glücks, die man oft mit der Siegesgöttin auf der Hand, oft mit dem Apfel, vermittelst einer allegorischen Uebertragung ihres eigenen davon getragenen

5) Ebendaselbst. S. 129 u. folg.

genen Sieges, auf alle die folgenden die ſie gewährte, bezeichnete.

Wahrſcheinlich hat auch die Geſchlechtsableitung der Cäſaren von der Venus die häufigen Statuen dieſer Göttin, von denen ſich auch jetzt noch ſo viele finden, veranlaßt.

Inzwiſchen kann man auch mit eben ſo vieler Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß ein großer Theil dieſer Figuren bloße Tronke weiblicher Körper ohne alle Beſtimmung, vielleicht Portraitſtatuen ſchöner Frauen geweſen ſind, die der neuere Künſtler zu Bildern der Venus umgeſchaffen hat.

Am wenigſten darf man ſich an die verſchiedenen Beinahmen kehren, die man den neuergänzten Statuen hat geben, und darnach beſondere Vorſtellungsarten der Venus beſtimmen wollen. Es iſt von den wenigſten dieſer Benennungen erwieſen, daß ſie in alten Zeiten durch beſondere Abweichungen in der Darſtellung unterſchieden ſind.

Charakter der Venus.

Dem Künſtler war die Venus, das Ideal der weiblichen Schönheit mit Reitz. Dieſes ſuchte er in mannichfaltiger Stellung, Handlung, und Ausdruck dem Auge darzuſtellen. Wir Liebhaber übergehen alſo alle die Benennungen der Urania, Cnidia, Pontia, Marina, Anadyomene, Genitrix u. ſ. w. Nur dann, wenn wir durch die Attribute auf eine von andern Vorſtellungsarten abweichende Idee des Künſtlers geführet werden, bedienen wir uns eines beſondern Nahmens als Wiedererkennungszeichens. Als Symbol der Natur, des Werdens der Erde nachdem ſich die flüſſigen Theile des Chaos von den ſolideren getrennt

Bedeutung der Venus in der Mythologie.

trennt hatten, kam Venus, von den Phöniciern Astarte genannt, aus dem Orient zu den Griechen, deren ältere Philosophen den Ocean als den Vater des Weltalls annahmen. Die handelnde Schiffahrt der Phönicier brachte die Idee und die Verehrung der Venus zuerst nach Cypern. Die Einbildungskraft der Griechen, die alles verschönerte, machte daraus ein Mädchen voll Reitz, welches die Zephyrs übers Meer geschwemmt hätten. Der gröberen Einfalt war sie aus dem Meere entstanden.

Ein Mars.

Ein Jupiter.

Ein junger Römer mit der Bulle am Halse. Man nennet ihn einen jungen Nero. Sehr gut.

Ein anderer von minderem Werth.

† Ein Faun, der auf der Flöte spielt, von Borghesi- höchster Schönheit, und unter dem Nahmen des scher Flöten-
Borghesischen Flötenspielers als ein classisches Werk spieler.
bekannt.

An Büsten.

† Ein colossalischer Kopf des Lucius Ve- Lucius Ve-
rus, von äußerster Schönheit. Charakter und Aus- rus, schöne
führung sind gleich vortrefflich. Man bewundert die Büste.
Behandlung der Haare.

Vier antike Copien nach diesem Kopfe, von denen eine schön ist.

† Ein schöner colossalischer Kopf Marc Aurels.

Ein sehr schöner Kopf Alexanders.

Ein Kopf einer Roma, von großem Charakter. Die Nase ist restaurirt.

Apollo.

Apollo. Sein Haupthaar ist, wie an Weibern hinten auf dem Hintertheile des Kopfs zusammen gebunden.

Eine Berenice.

Ein schöner Weiberkopf, der viel ähnliches mit den Köpfen der Töchter der Niobe hat.

Es sind in diesem Zimmer auch einige moderne Basreliefs aus Stucco angebracht.

* * *

Erstes Zimmer zur Rechten.

Statuen.

Ein Held, das Haupt mit Strahlen umgeben. Einige nennen ihn Apollo radiatus. Andere Castor. Mehr seiner Seltenheit als seiner Schönheit wegen merkwürdig.

Ein liegender Bacchus. Am Piedestal ein Basrelief mit dem Tode Meleagers. Winkelmann [6]) redet davon als von einem der schönsten aus dem Alterthume. Der Stil ist gut, die Ausführung aber mittelmäßig.

† Der geflügelte Genius, von dem Winkelmann eine herrliche Beschreibung macht. [7]) Der Kopf ver-

6) Winkelm. G. d. K. S. 499.

7) Winkelm. G. d. K. S. 279. Ich habe sie bei Gelegenheit des schönen Genius im Vatikan angeführt. In den annotazioni sopra le Statue di Roma. S. 51. sagt Winkelmann: la testa e vergine in tutte le sue parti. Das heißt unversehrt, nicht jungfräulich, wie es übersetzt ist.

verdienet seine Lobeserhebungen. So schön der Körper ist, er kömmt dem Kopfe nicht bei, und die Stellung ist gezwungen.

† Apollo und Daphne von Bernini. Daphne ist in dem Augenblicke der angehenden Verwandlung vorgestellet. Ihre Finger werden zu belaubten Aesten, ihre Zehen wurzeln ein, die Baumrinde fängt schon an ihren Leib zu umschließen. Diese Vorstellung scheint mir vorzüglich in Marmor eine schlechte Würkung zu thun. Die Extremitäten, die sich in Aeste und Wurzeln zuspitzen, erwecken eine widerliche Empfindung. Ich weiß nicht, ob ich Recht habe: Aber es scheint mir, als ob der höhere Anspruch, den die Bildhauerei auf Illusion hat, die angenehmen und unangenehmen Sensationen, die die Kunst hervorzubringen im Stande ist, auf gleiche Art verstärke. Es fehlt übrigens den Figuren an Ausdruck. Die Behandlung des Marmors ist, handwerksmäßig betrachtet, schön, aber das Fleisch gleicht mehr dem Porcellain, als einem weichen Körper, unter dessen Haut Muskeln von verschiedener Form liegen.

Apollo und Daphne vom Bernini.

Die Bildhauerkunst, deren Werke die vollkommenste Illusion in Rücksicht auf Gestalt geben, scheint eine vorzügliche Verbindlichkeit auf sich zu haben, nichts Widriges darzustellen.

† Der sogenannte sterbende Seneca. Es leidet wohl keinen Zweifel, daß diese Figur einen Sclaven vorstelle. Ob aber gerade einen Sclaven, der im Bade aufwartet, wie Winkelmann [8]) glaubt, lasse ich dahin gestellet seyn. Figuren ähnlicher Art finden sich in dem Clementinischen Museo. Diese Figur ist aus schwarzem Marmor, und in Ansehung der Arbeit keine der vorzüglichsten. Der ganze untere Theil ist modern.

Vermeinter Seneca, Figur eines Sclaven.

Aeneas,

8) G. d. K. S. 810.

Aeneas, der ſeinen Vater Anchiſes trägt, von dem Vater des Bernini.

An Büſten.

† Eine ſchöne Juno, die aber vielmehr eine Venus zu ſeyn ſcheinet. [8b])

† Eine Livia gleichfalls ſchön, mit Diadem und Schleier. Im Charakter einer Juno.

Scipio, die Benennung iſt zweifelhaft. Er iſt den übrigen Köpfen, die unter dieſem Nahmen gehen, nicht ähnlich.

Ein Lucius Verus, ein Marc Aurel und einige andere Unbekannte.

In der Mitte dieſes Zimmers † Eine Vaſe, ſchön an Form und Zierrathen, worunter auch Maſken befindlich ſind. Sie ſteht auf einem ſchönen ſechseckigen Piedeſtal, welches antik iſt.

* * *

Zweites Zimmer zur Rechten.

Borgheſiſche Vaſe. In der Mitte dieſes Zimmers † Eine vortreffliche Vaſe, deren Fuß aber modern und zu groß

8b) Das Diadem hat zu der Benennung, Juno, verführt. Wahrſcheinlich iſt der Kopf ein Portrait einer Kaiſerin im Charakter der Venus. Winkelmann (Verſuch einer Allegorie S. 52.) hält ihn für den Kopf einer himmliſchen Venus, welche ſich durch das Diadem von der Venus Aphrodite unterſcheide. Dieſe Behauptung wird ihre Währung durch dasjenige erhalten, was im Allgemeinen über die Beinahmen der Venus geſagt iſt. Das was unſern Kopf als Venus charakteriſirt, iſt der anziehende Reitz.

groß ist. Die Figuren an der Vase gehören zu den schönsten, die man in erhobener Arbeit hat. Sie stellen einen Bacchus vor, der sich auf Ariadnen lehnt, während daß diese auf der Leier spielt; dann einen tanzenden Faun; einen trunkenen Silen, den wieder ein Faun hält; eine Nymphe, die Becken schlägt; noch einen Faun, der auf zwei Flöten bläst; eine Nymphe, die eine Leier unter dem Arme hält, und der ein vierter Faun den Schleier rauben will; und endlich eine Nymphe die tanzend auf der Klappertrommel (Tambour de basque, oder dem gespannten Trommelfell mit Schellen) spielt. Diese Figuren sind an Form, Stellung und Ausdruck gleich wahr, gleich schön. Rund herum geht ein schön gearbeiteter Kranz von Weinreben.

Statuen.

† Apollo Sauroctonon. So nennt man die Vorstellung dieses Gottes, wenn man ihn neben einer Eidexe sieht. Ein Attribut, welches ein Symbolum der Weissagung seyn soll, weil man glaubte, diese Thiere könnten die Veränderungen des Wetters zum Voraus anzeigen. Winkelmann [9]) glaubt: Apollo sey hier in seinem Hirtenstande vorgestellet, als er dem Könige Admet in Thessalien diente. Bezeichnung eines Apollo Sauroctonon.

Unsere Statue ist in einem Alter auf der Gränze der Pubertät. Der nicht sehr schöne Kopf ist dem Rumpfe aufgesetzt. Der Körper ist desto schöner, und übertrifft weit die ähnliche Vorstellung aus Bronze in

9) S. d. K. S. 679.

in der Villa Albani. Winkelmann [10]) rechnet die Beine dieſes Apollo unter die ſchönſten, die ſich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben. Die beiden Hände ſind modern.

Ein Faun, als Narciß ergänzt. Man ſieht deutlich, daß er nach dem berühmten Faun zu Florenz copirt iſt. Er trägt ſogar die Crotalen [11]) unter dem Fuße. Der Kopf ſcheint modern.

Bacchus. Ein Arm, eine Hand und ein Bein modern. Der Körper von großer Schönheit. Die Vermiſchung der weiblichen und männlichen Natur, die den Charakter dieſes Gottes ausmacht, wird vorzüglich an dieſer Statue ſichtbar.

David vom Bernini. Der Meiſter ſoll bei Verfertigung dieſer Statue keine geringere Anmaaßung gehabt haben, als den berühmten Gladiator zu übertreffen. Allein er hat nichts weiter als einen niedrigen Laſtträger hervorgebracht. Schon der Stellung fehlt es an Gleichgewicht. Der Ausdruck iſt Verzerrung, die Muſkeln ſind willkührliche Geſchwülſte.

Ein junger Faun, deſſen Kopf beſchädigt iſt. Arme und Füße ſind modern.

Zwei Figuren, deren Gewand antik und von Bronze iſt. Die Köpfe und die übrigen Extremitäten ſind von Alabaſter, modern aber gut.

In die Wände ſind mehrere Basreliefs eingemauert.

Die

10) G. d. K. S. 375.

11) Ein Inſtrument in Form einer Klapper, welches wahrſcheinlich dazu diente, den Takt anzugeben.

Die untern sechs sind antik, und unter diesen eins von vorzüglichem Werthe. Es stellet † eine Nymphe vor, die ein Reh hält; Stellung und Form äußerst sweit, Gewand leicht und vortrefflich geworfen. Es war ehemals an der äußern Seite des Pallastes befindlich.

Die sechs obern Basreliefs sind modern.

Einige moderne Vasen, unter denen eine, von Rosso Antico, sehr schön ist.

* * *

Folge von Zimmern linker Hand.

Erstes Zimmer.

In der Mitte stehet † Der sogenannte Borgheſische Faun mit dem Kinde. Man nennt ihn auch wohl Saturn, der seine Kinder frißt. Aber wahrscheinlicher ist es ein Silen mit dem kleinen Bacchus. Starkes und munteres Alter macht den Charakter dieser Figur aus. Welch ein Mann in seiner Jugend! In dem Kopfe ein Ausdruck von väterlicher Güte und Fröhlichkeit. Die Stellung sehr natürlich und wahr. Der Borghesische Faun, oder Silen.

Diese Statue, so wie die meisten andern in dieser Villa, steht in keinem vortheilhaften Lichte.

Silen war in der Bacchischen Fabel der Erzieher und Begleiter des Bacchus. Ursprünglich war nur einer, nachher nahm man ihrer mehrere an, und nun wurden alle alte Faunen oder Satyri, Silenen genannt. Inzwischen scheint doch immer ein Silen, den man Vater Silen nennen kann, an der Spitze des Chors der Satyri oder Faunen gestanden zu haben. Der kurze dicke Körper ist nur bei Vorstellungen Charakter eines Silens.

J. 203.

bemerklich, die auf dem Eſel reitend in den ſogenannten Bacchanalien vorkommen.[12a])

Eine ſehr ſchön drappirte Muſe.

Eine Ceres mit einem Kopfe, der ihr nicht zu gehören ſcheint.

Eine Venus Victrix. Kopf und Hände modern.

Noch eine Ceres mit aufgeſetztem Kopfe, welcher ein Portrait zu ſeyn ſcheinet. Hände modern.

Centaur vom Amor gebändigt.

† Centaur vom Amor gebändigt. Hat große Vorzüge vor der ähnlichen Voeſtellung auf dem Capitol. Die Muſkeln greifen vortrefflich in einander. Das Fleiſch iſt ſehr weich, und der Uebergang der beiden Naturen in einander unvergleichlich.[12b])

Die Basreliefs in dieſem Zimmer ſind modern.

* * *

Zweites Zimmer.

In der Mitte ein großes Gefäß von Porphyr auf vier Crocodilen von Bronze, welche modern ſind.

Juno mit einem Gewande von Porphyr.

Das merkwürdigſte Denkmahl der Kunſt in dieſem Zimmer iſt † Die ſogenannte Juno. Sie trägt

12a) S. Hr. Hofrath Heynens Abhandlung von dem vorgeblichen und wahren Unterſchiede zwiſchen Faunen, Satyren, Silenen und Panen. Antiquar. Aufſätze, II. Stück. Imgleichen Winkelmann G. d. K. Wiener Ausg. S. 277.

12b) Winkelmann in den oft angeführten Annotazioni ſopra le Statue. S. 52. ſagt: ſie ſey blos mit dem Meißel geendigt.

trägt auf ihrem Haupte ein Diadem; ihr Gewand ist von Porphyr. Winkelmann sagt, daß dies Gewand ein Wunderwerk der Kunst sey. Dieses ist vorzüglich wahr in Ansehung der Materie; denn die Härte des Porphyrs erhöht die Schwierigkeiten der Bearbeitung. s. T. 202.

Eine drappirte weibliche Figur von weißem Marmor. Kopf und Hände sind von Bernini aus Bronze restaurirt. Die Drapperie ist gut.

Winkelmann [13]) spricht von einem Gott Anubis mit dem Kopfe einer Katze, er hat aber nicht bemerkt, daß diese Statue der großen Brüste wegen eine weibliche Figur vorstellen muß. Sie stellet eine Bubastis vor. [14])

Eine kleine Diana von Alabaster. Kopf Hände und Füße sind von Bronze und neu. Das Gewand ist gut. [15])

Die sogenannte Egiziaca oder Zigeunerin. Eine Figur mit einem antiken Gewande von schwarzem Marmor. Man hat ihr ein weißes Hemd mit goldenen Frangen, und einen vergoldeten Kopfputz in neueren Zeiten gegeben. Kopf, Hände und Füße von Bronze sind gleichfalls modern. [16])

13) S. 73. G. d. K.

14) Bubastis, eine Figur mit einem Katzenkopfe. Symbol des Mondes. Weil Katzen bei Nacht sehen.

15) Winkelmann, S. 519.

16) Winkelm. Vorrede zur G. d. K. S. VI.

* * *

Drittes Zimmer.

Man findet hier vier Landſchaften von einem franzöſiſchen Mahler, der ſich Tiers nennet.

In der Mitte ſteht

Der Borgheſiſche Fechter.

† Der berühmte Borgheſiſche Fechter. Ich nenne dieſe Figur bei dem gewöhnlichen Nahmen, weil ich nicht Gründe genung vor mir ſehe, ihn als unpaſſend zu verwerfen. [17])

Die

Ueber Fechterſtatuen überhaupt.

17) Da ich von der berühmteſten unter den Fechterſtatuen rede, ſo wird zugleich die Beſtimmung der Ideen über Figuren dieſer Art hier am bequemſten einzuſchalten ſeyn. Fechterſpiele waren Römiſchen und Etruſciſchen Urſprungs, und nicht im Geſchmack der Griechen. Erſt von der Zeit an, da die Griechen Fechterſpiele von den Römern anſtellen ſahen, und da griechiſche Künſtler in Rom lebten, iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß ſelbſt griechiſche Künſtler dieſe Vorſtellungsarten gewählt haben. Allein es läßt ſich vielleicht von keiner einzigen unter denen, die uns als ſolche gezeigt werden, mit Gewißheit behaupten, daß ſie würkliche Fechter ſind. Es fehlt dazu an hinreichenden Beſtimmungszeichen. Die meiſten Attribute, die ſie uns jetzt bezeichnen, ſind neu, und der ſtarke, unterſetzte ſtämmige Körper, der vielleicht am meiſten die Künſtler auf die Idee von Gladiatoren bei der Ergänzung geleitet hat, iſt wahrſcheinlich den Kriegern, und vielen unter den Athleten mit ihnen, eigen geweſen.

Die Benennung unſerer Statue als Fechter beruhet auf keinen gewiſſeren Gründen, als diejenigen

ſind

Die Stellung zeigt einen Mann an, der im Ausfall mit vorgestrecktem Körper von unten auf einen Streich ausholt, während daß er mit vorgeworfenem

sind, die für die Benennung so vieler andern angegeben werden. Der Herr Hofrath Heyne, Samm-lung Antiq. Aufs. II. Stück. S. 229. nennt sie gar: unschicklich. Er sagt: „Diese edle, schöne Figur „eines so vortrefflich athletisch ausgearbeiteten Kör-„pers eines jungen Kriegers, im höchsten Grad der „Spannung aller Muskeln, und doch ohne Ueber-„treibung; wie konnte man sich einfallen lassen, ei-„nen elenden Gladiator daraus zu machen? Wahr-„scheinlicher Weise machte er eine Gruppe mit an-„dern Figuren aus, und vor ihm stand eine Figur „zu Pferde, gegen die er sich vertheidigte. Ohn-„geachtet ich über die Ergänzung des Stücks nichts „Genaues weiß, und es von der andern Seite ein „Wunder wäre, wenn eine Figur von so ausgestreck-„ten Theilen, als hier Beine und Hände sind, un-„versehrt erhalten worden seyn sollte: so lehrt doch „die Richtung des Kopfes, daß er sich gegen einen „Angriff von oben her verwahret, und daß er eine „Wunde von unten auf, wie in des Pferdes Bauch „oder Brust anbringen will. Daß es ein histori-„sches Stück ist, ist mir sehr wahrscheinlich. Win-„kelmann sagt auch: sein Gesicht sey offenbar nach „der Aehnlichkeit einer bekannten Person gebildet.“

Ich habe im Ganzen Nichts gegen die Möglichkeit dieser Erklärung. Aber ich gestehe zugleich, daß ich die größere Wahrscheinlichkeit nicht fühle. Das ausgezeichnet Edle habe ich der angestellten Untersuchung ohngeachtet so wenig finden können, als daß der Arm mit dem Schilde neu sey, wie der

Herr

Schilde einen Streich von oben aufzufangen sucht, an den sein Blick geheftet ist.

Dieser

Herr Hofrath Heyne in der Note eben daselbst vermuthet. Es scheint mir nicht nothwendig, daß der Streich von oben, den unsere Figur abzuwenden scheint, von einer Figur zu Pferde komme. Es konnte sehr wohl ein Hieb seyn, den der Gegner mit aufgehobenem Arme ausholte. Selbst der aufwärts gerichtete Blick scheint das Gegentheil nicht anzuzeigen. Denn die Richtung des Auges folgt eher dem Schwerdte, als der Mine des Gegners.

Warum soll schlechterdings diese zweite Figur mit dem Begriffe contrastiren, den wir uns von einem Fechter zu machen berechtiget sind? Verlangt denn ihr Talent weniger Geschmeidigkeit, als die des Ringers, des Kriegers? Weniger schlanken Wuchs, weniger ausgearbeitete Glieder? Der Herr Hofrath Heyne gesteht selbst ein, daß ihre Körper zum Ausdruck, zumahl in Marmor, sehr geschickt gewesen seyn müßten. Aber warum blos zum Ausdruck? Das ist wie mich dünkt, erst die zweite Rücksicht des Künstlers. Die erste ist ihm die Stellung, die die Formen des Körpers in ihrer größten Schönheit und Abwechselung zeigt.

Warum soll nun eben dieses Stück ein historisches Stück seyn? Weil der Kopf Aehnlichkeit mit einer bestimmten Person zu haben scheint? Wie leicht kann nicht ein schöner Fechter Gelegenheit zu dieser Nachbildung gegeben haben, den entweder das Volk, oder der Kaiser gerade in dieser Stellung bewunderte!

Worauf der Bildhauer

Aber es sey mir erlaubt, hier etwas anzuführen, was ich an einem andern Orte noch weiter auszuführen

Dieser Mann hat einen völlig ausgewachsenen Körper, der durch Ausarbeitung schlank und fest geworden ist. Ins Ideal ist er nicht gehoben, aber

führen Gelegenheit finden werde: Des Bildhauers erste Rücksicht kann nicht auf Bedeutung, auf Ausdruck, in Beziehung auf ein gewisses bestimmtes Sujet aus der Geschichte gehen. Sie geht vielmehr auf die Wahl solcher Gegenstände, die ihm Gelegenheit geben, seine Ideen von Schönheit sinnlich darzustellen, oder seine Kunst in der Nachbildung des menschlichen Körperbaues — für ihn ein hohes Verdienst! — zu zeigen. bei der Wahl eines Sujets vorzüglich Rücksicht nimmt.

Wenn wir dies gehörig in Erwägung ziehen, so fühlen wir, daß der Künstler eben so gern einen Gladiator habe darstellen können, daß man sogar in den Zeiten des Enthusiasmus für die Fechterspiele, einen Gladiator, den das Volk oft vor seinen Augen hatte siegen sehen, eben so gern habe sehen wollen, als irgend einen Helden, der sich in der Schlacht auf eben die Art wie ein Gladiator, zum Angriff oder zur Vertheidigung stellen mußte.

Wenn man nun ferner die größere Bequemlichkeit hinzu nimmt, die der Künstler fand, im Circo eine Idee zu einer ausgezeichneten Stellung zu sammlen, als in der Schlacht; so gleicht man die Wahrscheinlichkeit der Benennung eines Fechters, mit der eines Kriegers, bis zur Möglichkeit auf beiden Seiten aus.

Und wenn es nun gar ein Nero, eine Faustina gewesen wären, die dieses Werkzeug ihrer Unterhaltung hätten nachbilden lassen wollen?

Ich hoffe, man versteht mich nicht unrecht, wenn ich sage: es ist möglich, daß unsere Statue einen

Fechter

die Natur ist gewählt. Der Kopf hat den Ausdruck des kalten Muths, und viele wollen sogar eine individuelle Gesichtsbildung darin bemerken.

Was diese Statue der Aufmerksamkeit des Liebhabers vorzüglich werth macht, ist die Bestimmtheit der Umrisse, die Richtigkeit der Lage und der Form der Muskeln, und vorzüglich ihr Spiel, ihr Ineinandergreifen, wenn ich so sagen darf, unter der weichen Bekleidung des Fleisches. Weichheit und Elasticität: die wahre Gränze zwischen Härte und Unbestimmtheit.

Der Künstler bringt bei Bestimmung der Vorzüge dieses Werks auch besonders die schwere Stellung mit in Anschlag. Es ist unmöglich, daß der Urheber ein lebendiges Modell in dieser Lage lange vor sich habe stehen lassen können. Die Figur ist so sehr gestreckt, daß sie bei einer weiteren Spannung unfehlbar aus dem Gleichgewicht kommen müßte. Er hat folglich nur durch Hülfe des Gedächtnisses den Augenblick anheften können, in dem er etwa einmahl ein Vorbild in dieser vorübergehenden Stellung sahe. Man wirft der Lage des Rückgrades vor, daß sie mit der Lage des vordern Leibes nicht übereinstimme. Bei der Untersuchung, die Kenner angestellt haben, hat sich erge-

Fechter vorstellen könne. Ich will damit nichts andeuten, als: Man kann nichts Gewisses über ihre Bedeutung bestimmen. Aber daß sie keinen Discobolus vorstelle, wie der Baron von Stosch meinte, noch einen Chabrias, wie Lessing eine Zeitlang glaubte, dies scheint die Stellung hinreichend anzuzeigen.

ergeben, daß diese Lage möglich sey, und daher nichts Unnatürliches enthalte. Selten ist sie, das ist wahr, und daher dürfte sie vielleicht nicht ohne allen Grund gezwungen scheinen.

Eine Innschrift nennt den Agasias, Sohn des Dositheus aus Ephesus, als den Verfertiger dieses Werks.

So viel ich habe bemerken können, ist nur der rechte Arm mit dem Stück Lanze ganz neu. Doch finden sich noch einige geringere Ergänzungen und Ausbesserungen.

Man hat sie mit wenigem Geschmack auf ein Piedestal gestellt, woran verschiedene Basreliefs von sehr mittelmäßiger moderner Hand angebracht sind; sie stellen verschiedene Arten von Fechterspielen vor. Uebrigens ist auch die Aufstellung in der Mitte eines Zimmers, in welches das Licht von mehreren Seiten hineinfällt, wenig vortheilhaft.

† Eine Muse in einer vortrefflichen Stellung. Sie stützt den Kopf auf den Arm, dessen Ellbogen sich auf das Knie des Fußes lehnt, den sie auf einen Stamm setzt. Nur der untere Theil der Figur ist alt, der obere ist neu und von Penna restaurirt.

Ein Tischblatt von Probierstein auf einen Sarcophag gelegt, dessen Basrelief den Tod des Aktäon vorstellt, nebst vielen Zierrathen. Winkelmann [18a]) rechnet es unter die schönsten des Alterthums: Allein es bleibt demohngeachtet, als schönes Werk der Kunst betrachtet, nur mittelmäßig.

Der

18a) G. d. K. S. 499.

Der Schlaf aus ſchwarzem Marmor, von Algardi. Er iſt mit Mohnhäuptern bekrönt, und bei ihm liegt eine Fledermaus. [18b])

Ein Diſcobolus. [19]) Obgleich beide Arme neu ſind, ſo rechtfertigt ſich doch die Benennung durch ein Stück des Diſcus, der ſich an dem Stamm erhalten hatte.

Ein Pancratiaſt. [20]) Arme und Füße neu.

Ein

18b) Dies Thier iſt ein Symbol des Schlafs, weil es den ganzen Winter hindurch ſchlafen ſoll. Winkelm. Verſuch einer Allegorie. S. 138.

Diſcobolus. 19) Diſcobolus. Eine Figur, die mit dem Diſco, oder einer Scheibe von Metall wirft.

Pancratiaſt. 20) Pancratiaſten ſind Fauſtkämpfer, deren Hände mit Schlagriemen oder dem Caſtus umwunden waren, womit ſie vorzüglich den Kopf ihres Gegners zu treffen ſuchten. Die Ohren litten dabei am meiſten. Winkelmann gab daher die gequetſchten und geſchwollenen Ohren, die man an verſchiedenen Figuren findet, als Wiedererkennungszeichen ſolcher Perſonen an, die dieſes Spiel ausübten. Allein der Herr Hofrath Heyne, S. Samml. Antiquar. Aufſätze II. St. S. 253. erinnert mit Recht, daß überhaupt an ſtarken Körpern die Ohren etwas ſtärker und wie geſchwollen ausſehen dürften. Solche Ohren finden ſich vorzüglich auch an Köpfen des Hercules, und mich dünkt, ich hätte überhaupt an den Einwohnern der mittäglichen Gegenden bemerkt, daß die knorpelichten Theile des Ohrs ſtärker und hervorragender ſind, als bei nördlichen Völkern.

Ein Ringer,[21]) der sich mit Oehle salbt. Wenn die Arme alt sind, so sind sie wenigstens angesetzt.

Ein anderer Ringer, der eine Krone und einen Palmzweig hält. Kopf und Leib sind alt und sehr schön. Arme und Füße sind aber neu.

Eine Wölfin von Rosso Antico. Sie säugt den Romulus und Remus. Vielleicht ein modernes Werk.

Ein antikes wildes Schwein.

Eine sogenannte Ceres. Die Drapperie ist schön, die Arme sind modern. Zu ihren beiden Seiten sind zwei Füllhörner, die antik sind.

An dem Piedestal sieht man eine Venus, die aus dem Bade steigt, bei ihr ein Amor, ein Basrelief aus der Florentinischen Schule.[22])

† Eine sehr schöne Büste, Faustina die ältere.

* * *

Viertes Zimmer.

Man sieht hier vier Landschaften von Wutky, einem neueren deutschen Künstler aus dem Oesterreichischen.

An

21) Ueber den Charakter der Ringer, s. die Beschreibung des Capitols.

22) Herr Volkmann in seinen Nachrichten über Italien, S. 866. des 2ten Bandes sagt: Dies Basrelief werde seiner Vortrefflichkeit wegen für ein Werk des Praxiteles gehalten. Es hat nicht den geringsten Anspruch auf diese ehrbringende Vermuthung.

An Statuen.

† Eine Gruppe des Pylades und Oreſts. Man nennt ſie auch Caſtor und Pollux. Sehr gut.

Eine Muſe, als Flora reſtaurirt.

Noch eine Muſe.

Ein kleiner Prieſter der Cybele.

Amor der den Bogen ſpannt.

† Venus die den Mars liebkoſet. Die Köpfe ſind Portraits. Dieſe Gruppe wird ſonſt auch Coriolan mit der Mutter genannt, oder auch Fauſtine mit dem Fechter. Aber ohne allen Grund. [23])

Ein

23) Winkelmann, Vorrede zur G. d. K. S. V. ſagt: man habe die Gruppe der falſchen Benennung wegen für römiſch und ſchlechter gehalten, als ſie würklich ſey. Inzwiſchen ſcheint mir die Arbeit doch nicht beſonders ſchön. Die Idee iſt artig: und der Herr Hofrath Heyne, Antiq. Aufſätze I. St. nr. 1. S. 161. hat eine vortreffliche Auflöſung ihrer Entſtehungsart gegeben.

Die Venus, die den Mars liebkoſet, iſt keine andere, als eine Abänderung der Idee einer ſiegenden Venus. An dieſem Beiſpiel läßt ſich recht deutlich machen, wie eine urſprünglich ganz philoſophiſche Idee ſymboliſch ausgedrückt, endlich ein Sujet für die Kunſt werden kann. In den alten Coſmogonien ward der vorausgeſetzte Streit der Elemente, und ihre nachherige Vereinigung zur Schöpfung oder Bildung der Welt, auf vielfache Weiſe vorgeſtellt. Dahin gehört Mars und Venus vereinigt, und als Aeltern der Harmonie. Die Dichter zogen nachher, und zwar ſchon früh, die Fabel von der Liebe des Mars

und

Ein ſtehender Hermaphrodit, der gemeiniglich verſchloſſen, und mehr der unzüchtigen Stellung als ſeiner Schönheit wegen merkwürdig iſt.

Der berühmte Borgheſiſche Hermaphrodit. Er liegt auf dem Rücken, jedoch mit dem Kopfe zur Seite gekehrt, ſo daß man das Geſicht im Profil ſieht. Die Stellung iſt äußerſt reitzend an ſich ſelbſt, und auch darum wohl gewählt, weil ſie die Zeichen verſchiedener Geſchlechter, die leicht durch den Mißſtand beleidigen könnten, dem Auge entzieht. Man kann die Weichheit des Fleiſches, den ſanften Guß

Der Borgheſiſche Hermaphrodit.

und der Venus daraus; die Künſtler verwandelten es in eine angenehme Idee zwei ſchöner Idealfiguren, einer männlichen und einer weiblichen, mit verſchiedenem Ausdrucke.

Unſer Kunſtrichter verwirft nachher aus Gründen, die ich ſchon bei der ähnlichen Vorſtellung im Capitol angezeigt habe, die Erklärung einer Fauſtine mit dem Fechter. Eher, fährt er fort:

Ehrr ließ ſich noch denken, daß auf Fauſtine und Marc Antonin angeſpielt ſey. Man hat ein Paar bekannte Münzen von der Fauſtine, worauf dieſe Gruppe vorkömmt: auf der einen ſteht dabei Veneri Victrici. S. C. Es kann ſeyn, daß ſie bei einem Aufbruch des Kaiſers in den Krieg, oder bei einer andern Gelegenheit, mit Rückſicht darauf geprägt worden. Allein es folget nicht, daß für die Münze die Idee zuerſt erfunden, und nachher an Statuen copirt iſt. Eben ſo wohl und wahrſcheinlicher, wie aus mehreren Beiſpielen erhellet, war die Statue früher vorhanden, und ward auf Münzen copirt.

Guß der Muskeln, die dadurch von ihrer Bestimmtheit Nichts verlohren haben, nicht genung bewundern. Er scheint zu schlummern, und durch einen süßen Traum entzückt zu werden. Hauptergänzungen habe ich nicht bemerkt. Inzwischen gibt man Guillaume Berthelot, einen Franzosen, als den Ergänzer an. Bernini verfertigte die Matrazze, die von einigen als ein Wunderwerk einer getreuen Nachahmung der Natur gepriesen wird, andern aber, der gar zu hart angegebenen Durchnähung wegen, mit Steinen angefüllt scheint. Auf jeden Fall thut der Fleiß, der an dieses Beiwerk verschwendet ist, der Hauptfigur Schaden.

Charakter der Hermaphroditen.

Der Charakter der Hermaphroditen ist Vermischung männlicher und weiblicher Schönheit. Die Züge des Gesichts, das Gewächs und die Brust sind weiblich. Die männlichen Zeugungsglieder scheinen sie hauptsächlich von den weiblichen Figuren zu unterscheiden.

Ein antikes Mosaik auf dem Fußboden.

* * *

Als ich Rom verließ, arbeitete man noch an einem neuen Zimmer, für welches mehrere Büsten bestimmt waren, imgleichen an Statuen: ein Jupiter, und ein vermeinter Belisar mit hohler Hand, von dem Winkelmann [24]) glaubt, sie könne einen August vorstellen, der zur Versöhnung der Nemesis alle Jahr einen Tag über bettelte. Allein ich kann dieser Erklärung meinen Beifall nicht geben. Es stellet diese Statue

24) G. d. K. S. 876.

Statue einen gebrechlichen Alten vor, deſſen Fleiſch äußerſt ſchlaff und hängend iſt. Die hohle Hand iſt wahrſcheinlich modern. [25])

Außerdem iſt für dieſes Zimmer beſtimmt eine Vaſe mit einigen Bacchantinnen in Basrelief, ein kleiner Sphynx aus Baſalt u. ſ. w.

* * *

In dem obern Stockwerk und zwar In dem erſten Saale

Neun Landſchaften von Hackert.

Der Plafond, der eine Götterverſammlung vorſtellet, war zuerſt von Lanfranco gemahlt, und iſt nachher von Corvi übermahlet worden.

* * *

In dem zweiten Zimmer

findet man einen Plafond von Domenigo Corvi.

Mehrere Familienportraits aus der Familie Borgheſe.

Drei moderne Büſten von Bernini. Zwei derſelben ſtellen den Pabſt Paul den Fünften, die dritte den Cardinal Scipio Borgheſe vor.

In

25) Man trifft im Vatican, und zwar in der Gallerie, die zur Bibliothek führet, eine dieſer ähnliche Statue an.

✻ ✻ ✻

In einem andern Zimmer hat Hamilton die Geſchichte des Paris in mehreren Abtheilungen am Plafond gemahlet.

Die beiden Statuen des Paris und der Helena ſind von Penna.

✻ ✻ ✻

In dem darauf folgenden Zimmer ſtellt der Plafond die Geſchichte der Pſyche vor, von Novello, einem Venetianer.

Rund herum findet man Landſchaften von Orizonte in großer Menge.

✻ ✻ ✻

Man geht alsdann über eine Terraſſe, auf welcher man einige gute Statuen und zwei ſehr mittelmäßige Basreliefs antrifft.

Dann in ein Zimmer, an deſſen Plafond Unterberger, ein deutſcher noch lebender Künſtler in Rom, die Thaten des Hercules vorgeſtellet hat.

Man trifft hier auch einige ſchätzbare Gemählde an:

† Der Cardinal Scipio Borgheſe nimmt die Republik Marino in Schutz, eins der beſten Werke des Battoni. Die Köpfe vorzüglich der weiblichen Figur, welche die Republik vorſtellt, brav.

Einige Thierſtücke, von Peters, einem deutſchen Mahler.

Eine

Eine Flucht nach Aegypten, von Luca Giordano.

Chriſt vor dem Pilatus,

Chriſt vor dem Hohenprieſter, zwei Bilder von demſelben Meiſter, in der Manier des Paolo Veroneſe.

Einige ſehr ſchöne Niederländer.

† Eine Venus, von Tizian, die in Anſehung der Stellung viele Aehnlichkeit mit der von Florenz hat. In dem Grunde findet man auch die Weiber wieder, die in einem Koffer ſuchen. Einige andere Figuren, die muſiciren, ſcheinen von einer fremden Hand hinzugefügt zu ſeyn. Der Kopf der Hauptfigur iſt verſchieden von dem in Florenz. Dies Bild, welches urſprünglich ſehr ſchön geweſen iſt, ſcheint hin und wieder ſtark retouchirt zu ſeyn.

* * *

In dem letzten Zimmer findet man einen Plafond von Maron; er ſtellet den Tod der Dido vor.

* * *

Im Garten findet man mehrere Statuen, die einzelne gute Parthien haben.

Auch ſieht man hier zwei Sphynxe, [26]) von denen der eine aus Baſalt ſehr groß iſt.

26) Winkelmann. S. 68.

Wenn man aus dem Garten heraus geht, nach der Porta Pinciana zu, ſo trifft man über dem Thore zwei Basreliefs an, das eine ſtellt die Vergötterung eines Kaiſers, das andere ein Opfer vor.

Man war zu meiner Zeit mit Aufſtellung und Anordnung der Kunſtwerke in dieſem Pallaſte noch nicht ganz fertig. Es iſt daher leicht möglich, daß ich Einiges, was der Aufmerkſamkeit des Liebhabers werth ſeyn könnte, nicht geſehen habe. Inzwiſchen hoffe ich, daß das Wichtigſte von mir nicht übergangen iſt.

Ende des erſten Theils.

Ueber

Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom

für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,

Königl. Großbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Beisitzer des Hofgerichts in Hannover, und Ritterschafts-Deputirten der Grafschaft Hoya.

Zweiter Theil.

Leipzig,

bei Weidmanns Erben und Reich. 1787.

Inhalt.

Villa Albani. S. 1 bis S. 59

Ueber Winkelmanns Enthusiasmus: Ein Wort zu seiner Apologie. Warnung, das Urtheil anderer über Werke der Kunst nicht unbedingt anzunehmen. Werth der Sammlung in der Villa Albani für den unbefangenen Liebhaber des Schönen. Verdienste des Cardinals Albani um die neuere Kunst, und die Kenntniß der alten: Der wiederhergestellte gute Geschmack in der Sculptur, und die wahre Richtung des antiquarischen Studii, scheinen von dieser Villa ausgegangen zu seyn. Beschreibung der Villa. Schöne Büste der Minerva. Schöner Kopf eines Fauns. Büste des Antinous. Gallerie oder großer Saal: Muster eines prächtigen und geschmackvollen Ammeublements. Minerva. Charakter der Minerva. Leucothea. Plafond

2 von

von Mengs: Beurtheilung desselben. Bestätigtes Urtheil über den Meister. Ueber den höchsten Zweck der Mahlerei; ob die Alten uns darin zum Muster dienen können? Fortgesetzte Beschreibung der Gallerie. Thetis.

Pallast Colonna. S. 60 bis S. 110

Die berühmte Cencia. Brustbild der heiligen Magdalena von Guido. Einige schöne Gemählde von Tizian. Eine heilige Familie aus Raphaels erster Manier. Bemerkungen über den Stil der größten Landschaftsmahler: Claude le Lorrain, Caspar Poussin, und Salvator Rosa. Luftperspektiv was sie ist. Lebende Figuren in der Landschaft; bezeichnendes Nebenwerk. Ueber den ländlichen und den heroischen Stil in der Landschaftsmahlerei. Zwei der schönsten Landschaften Poussins. Mutter Gottes mit dem todten Christ von Guercino. Ecce Homo: das beste Gemählde des Correggio in Rom. Bemerkungen über diesen Meister. Begriff des Helldunkeln: Verschiedenheit desselben von Colorit, Ründung, Beleuchtung und willkührlichem Spiel heller und dunkler Partien. Wie Correggios Stärke im Helldunkeln zu beurtheilen ist. Zweifel: Ob man in größeren Compositionen ein ganz wahres Colorit beibehalten könne? Correggio erster Lehrer der Gruppirung, des Contraposto, der Pyramidalgruppen. Schmelz der Farben dieses Meisters. Grablegung Christi von Guercino.

Inhalt.

Villa Negroni. S. 111 bis 121

Erleichterung des Begriffs vom Mahlerischen. Sogenannter Marius. Schönes Basrelief. Amor auf einem Leoparden reitend. Begriff eines Mithras (in der Note). Schöner Kopf eines Paris: Beweis der Möglichkeit unter schönen Formen des Körpers eine fehlerhafte Seele errathen zu lassen. Unterschied zwischen Ausdruck des Charakters, und dem Symbol gewisser Eigenschaften der Seele. Berühmte Gruppe zweier Kinder.

Pallast Doria. S. 122 bis S. 136

Madonna betend über dem schlafenden Christ, von Guido. Sechs Ovale, von Annibale Carraccio. Vortreffliche Landschaft von Claude le Lorrain. Die Mutter Gottes bei dem Leichname Christi, von Annibale Carraccio. Zwei schöne Bildnisse auf einer Tafel, wahrscheinlich von Raphael. Ein anderes Bildniß von Tizian.

Villa Medicis. S. 137 bis S. 155

Nachricht über die Gruppe der Niobe, (in einer Note). Schöne Figur eines Weibes in schwermüthiger Stellung. Sogenannte Cleopatra. Begriff einer Roma.

Pallast Corsini. S. 156 bis S. 162

Inhalt.

Villa Aldovrandini. S. 163 bis S. 183

Die Aldovrandinische Hochzeit, ein antikes Gemählde. Empfehlung einiger Behutsamkeit bei dem vergleichenden Urtheil des Verdienstes der alten Mahler mit dem Verdienste der neuen. Gedanken über den mechanischen Theil der alten Mahlerei.

Pallast Quirinale, oder del Monte Cavallo. S. 184 bis S. 201

Capelle des Guido Reni. Stil dieses Meisters. Plis formés d' une maniere méplate. Nachricht von dem weinenden Petrus im Pallast Zampieri zu Bologna; (in einer Note). Der heilige Sebastian von Tizian. Bemerkungen über den Stil des Fra Bartholomäo di St. Marco. Kreuzigung des heiligen Petrus von Guido. Die heilige Petronilla von Guercino.

Villa Ludovisi. S. 202 bis S. 219

Der Ludovisische Mars. Charakter eines Mars. Papirius mit der Mutter. Arria und Pätus. Bemerkungen über den Stil des Guercino. Mahlereien dieses Meisters. Colossalischer Kopf der Juno.

Pallast Boccapaduli. S. 220 bis S. 252

Die Sacramente von Nicolas Poussin. Bemerkungen über diesen Meister. Prüfung seiner Verdienste um das Uebliche. Festsetzung des Begriffs den man mit diesem Worte zu verbinden hat.

hat. Die früheren Meister, die wider das Ueb-liche gesündigt haben, verdienen unsere Nachsicht. Verschiedenheit des Ueblichen von mechanischer und dichterischer Wahrscheinlichkeit, imgleichen von dem Schicklichen. Die Gründe zur Nach-sicht für den älteren Künstler können dem gegen-wärtigen nicht zu Statten kommen. Man darf das Uebliche nicht mit historischer Treue verwech-seln. Verschiedene Regeln, die bei der Bezeich-nung des historisch Wahren zur Anwendung kom-men. Resultat der Erörterung verschiedener Punkte, die bei der Bestimmung des Begriffs vom Ueblichen zur Frage gebracht sind. Anwen-dung der jetzt festgesetzten Grundsätze auf Poussins Vorzüge in Beobachtung des Ueblichen. Fort-gesetzte Prüfung seiner Verdienste um die übrigen Theile der Mahlerei. Beurtheilung der Ge-mählde.

Villa Pamfili. S. 253 bis S. 256

Pallast Mattei. S. 257 bis S. 263

Berühmter Kopf des Cicero. Die Ehebre-cherin von Pietro da Cortona.

Villa Olgiati. S. 264 bis S. 266

Mahlereien von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meisters.

Pallast Barberini. S. 267 bis S. 320

Zwei antike Gemählde. Der schlafende Faun. Schöner antiker Löwe. Plafond des Pietro da Cortona.

Inhalt.

Cortona. Ob weitläuftige Compositionen der Mahlerei zuträglich, und angemessen seyn mögen? Pietro da Cortona, und sein Stil. Erklärung der Worte: il Spirito, Il Sfumato, in der Mahlerei. Die Spieler von Carravaggio. Esther und Ahasverus von Guercino. Wiedererkennungszeichen eines Priesters der Cybele. Tod des Germanicus von Poussin. Unterscheidungszeichen des interessantesten Augenblicks einer Begebenheit zur sichtbaren Darstellung in Rücksicht auf Ausdruck. Heilige Magdalena von Guido. Heiliger Andreas Corsini von demselben Meister. Die Eitelkeit und Bescheidenheit von Leonardo da Vinci. Charakteristische Kennzeichen des Stils dieses Meisters. Raphaels Geliebte: la Furnerina. Unter welchen Einschränkungen man berechtiget sey, über die Originalität eines Gemähldes zu urtheilen?

Villa Albani.

Winkelmann legt der Sammlung von Kunstwerken in dieser Villa einen sehr hohen Werth bei. Es scheint, daß jedesmal, wenn er in seinen Schriften darauf stößt, seine Einbildungskraft besonders entflammt werde. Der vormalige Besitzer dieser Sammlung, der verstorbene Cardinal Albani, war sein Wohlthäter und sein Freund: er verdankte dem Aufenthalte an diesem Orte die heitersten Stunden, welche geschäfftlose Thätigkeit, eine Einsamkeit, welche die Phantasie beflügelt, und ein lehrreicher und herzlicher Umgang mit den interessantesten Männern, in Rom und aus der Fremde, zu geben im Stande sind. Die frommen Regungen, die ihn hinrissen, von den Zeugen des höchsten Genusses seines Lebens, als von dessen Quellen zu reden, verdienen unsere nachsichtsvolle Verehrung, wenn wir gleich bey dem bloßen Anblick des nunmehro wieder Unbelebten, abgezogen von äußerer Veranlassung zum Enthusiasmus, denselben nicht immer mit ihm theilen können.

Ueber Winkelmanns Enthusiasmus: Ein Wort zu seiner Apologie.

Wenn die Begeisterung, mit der Winkelmann über manches Werk spricht, nicht stets durch dessen Schönheit gerechtfertiget wird, so dürfen wir nicht glauben, daß er seine Einbildungskraft in Arbeit gesetzt habe, den Zuhörer durch ein erlogenes Feuer zu blenden. Nein! Seine schöne Seele war vieler Irrungen fähig, aber keines absichtlichen Betrugs. Es war Anhänglichkeit an dem Besitzer, an dem Urheber des Kunstwerks, es war Freude über einen feinen von ihm zuerst ausgefundenen Aufschluß über dessen Bedeutung, durch die sein Herz — sein Verstand, in einen leidenschaftlichen Affekt versetzt wurden, der an sich der Empfindniß des Schönen fremd, dennoch auf Rechnung derselben von dem Betrogenen gesetzt wurde.

Nur eine erkünstelte Begeisterung verdient unsere Verachtung, der Witz, der die Larve der Empfindung annimmt. Wenn Winkelmanns kalte Nachahmer unter uns Deutschen ihre erlogenen Gefühle in Ausrufungen und Bombast hüllen, die der gesunde Menschensinn verleugnet; wenn Italienische Abbati uns mit auswendig gelerntem Redeschmuck in Gallerien verfolgen; dann laßt uns diese verwünschen! Und ich habe euch oft verwünscht, ihr Ueberlästigen, die ihr mich von Bewunderung des Kunstwerks auf Bewunderung eurer schönen Beschreibung abzuziehen suchtet!

Warnung, das Urtheil anderer über Werke der

Inzwischen hat die gutherzige Schwärmerey den Nachtheil, daß unser Geschmack noch größere Gefahr läuft, in die Irre geführt zu werden, und es scheint daher hier der Ort zu seyn, einige Regeln

der

der Behutsamkeit zu geben, das Urtheil, selbst der Kunst nicht Verständigsten in der Kunst, auf eigene Prüfung unbedingt zurückzuführen. Da diese Regeln mit der Kunst, anzunehmen, das Schöne zu finden, in dem genauesten Verbande stehen, so mögen sie als eine schickliche Einleitung zu diesem Theile gelten.

Ohne den Nahmen des Meisters eines Werks, ohne das Urtheil, das lange über dessen Werth gefällt ist, vorher zu wissen, suche der Liebhaber dasselbe ohne Begleiter zu betrachten. Sein Gefühl ist dann noch nicht präoccupirt: Weder die Schaam, das schön zu finden, was neben ihm getadelt wird, noch der Vorwurf, den man sich macht, da kalt zu bleiben, wo andere in Entzückung gerathen, werden seiner Empfindung eine schiefe Richtung geben. Ist sein Gefühl bestimmt, hat er es vor sich selbst zu rechtfertigen gesucht, dann frage er andere, um es zu berichtigen. Contrastirt ihr Ausspruch gänzlich mit dem seinigen, so gehe er zum zweitenmale hin und sehe; und findet er dann noch keine Gründe, von seiner ersten Meinung abzugehen; Klugheit gebietet ihm zu schweigen: keine Autorität in der Welt aber vermag ihn zu zwingen, sein Gefühl in das Gefühl eines andern zu beugen.

Die Vergleichung des gegenwärtigen Eindrucks, den ein gewisses Kunstwerk auf uns macht, mit denen, die wir vorher von dem Anblick ähnlicher erhalten haben: die genaue, aber ungezwungene Prüfung, ob nicht hier und dort ein besonderes Verhältniß, eine leidenschaftliche, und, wenn ich so sagen darf, eigennützige Lage, uns etwas Anziehendes in

dem Werke zeige, das nicht sowohl in demselben, als in uns liegt, scheinen die getreuesten Schiedsrichterinnen über das Verdienst eines Kunstwerks, als schönes Kunstwerk, zu seyn.

Das Gefühl des Schönen verlangt durchaus eine ruhige Gemüthsverfassung, die kein Vergnügen sucht, als welches der gegenwärtige Genuß darbietet: ohne Ueberzählung desjenigen, was wir dadurch für das Künftige gewinnen, ohne Nahrung für Affekte, die das Herz oder der Verstand — denn auch dieser hat die seinigen — schon vorhero hatten. Gebrauchen wir nicht die Vorsicht, diese fremden Rücksichten auf frühere Begriffe und Neigungen, auf Absichten und Wünsche, von dem Vergnügen, das die Künste gewähren, zu trennen; so laufen wir Gefahr, dieses bei einem wiederholten Anblick nicht wieder zu finden, und auf einen Genuß zu rechnen, den viele andere Gegenstände viel vollständiger und viel dauerhafter zu gewähren im Stande sind.

Eine Porcia, die nach dem Tode ihres Gemahls bei dem Anblick eines Gemähldes der Andromache dem gepreßten Herzen zuerst durch Klagen Luft macht; ein Cäsar, der vor der Bildsäule Alexanders ehrgeizige Thränen vergießt, dürfen bei veränderter Lage auf einen ähnlichen Eindruck, den auch sehr mittelmäßige Stücke auf sie gemacht haben würden, nicht ferner rechnen.

Der Künstler, dem sich bei der Beurtheilung eines Kunstwerks zu gleicher Zeit alle die Schwierigkeiten darstellen, die der widerstrebende Stoff, oder das Mangelhafte der Werkzeuge dem Urheber desselben

ben entgegen gesetzt haben, schätzt dasselbe hauptsächlich nach dem Werthe der Ueberwindung dieser Hindernisse. Er freuet sich, daß ein Mensch, wie er, so viel vermocht hat; die Erwägung des Schweren in der Kunst, deren Ausübung er sich gewidmet hat, erhöhet den Begriff von der Vortrefflichkeit seiner Wahl. Er wird stolz auf Kenntnisse, die ihn in den Stand setzen, über die Erfordernisse zur Vollkommenheit zu urtheilen: er billigt, er verwirft nicht selten, um gelehrt zu scheinen: er lobt, weil in des Vorgängers Unvollkommenheiten Entschuldigung für seine Fehler liegt; oft tadelt er, weil jener einen andern Weg eingeschlagen ist, zur Vortrefflichkeit zu gelangen, als den, den er genommen hat.

Dies ist nicht das einzige Beispiel, daß das Urtheil über die Schönheit eines Werks von den verschiedenen Zwecken abhängt, die man mit dem Studio der Kunst, die es hervorgebracht hat, verbindet. Die Erläuterung, die die Geschichte und die Fabel durch die Bekanntschaft mit den schönen Ueberresten des Alterthums erhalten, spannt allein den Fleiß des Grammatikers, des Critikers, der sich mit kaltblütiger Untersuchung Werken nahet, die bestimmt waren, Begeisterung und Innigkeit in ihren Zuschauern hervorzubringen. Ihm sind Kunstwerke Denkmäler, und die Innschrift auf der Base hat oft für ihn mehr Werth, als die Form der Figur, die sie bezeichnet.

So sehr der Philosoph, dessen denkender Geist den Fortschritten der Ausbildung einer Nation in den Schritten zur Vollkommenheit in ihren Künsten

nachspähet, in anderer Rücksicht Anspruch auf unsere Verehrung hat; das Verdienst, welches er einem Stücke beilegt, kann dasselbe für den Liebhaber nicht bestimmen: denn der unförmlichste Versuch des Handwerkers muß jenem in Betracht der Folgerungen, die er daraus zieht, so wichtig seyn, als das erhabenste Werk des Künstlers.

Kaum weiß ich, ob ich nach Männern, die sich aus Absichten, die immer mittelbar zu unserm Vergnügen beitragen, der Kenntniß und dem Studio der Künste nahen, solche nennen darf, die durch die verkehrte Anwendung, die sie von denselben machen, dies Vergnügen gänzlich zerstören! Jene Litteratoren der Kunst, eine unausstehliche Menschenart! die nur weiß, um zu wissen, der Gedächtniß und Erinnerungsvermögen statt Empfindniß und Einbildungskraft von der stiefmütterlichen Natur zu Theil geworden ist, und die ein Stück nur in so fern schätzen, als jene Kräfte ihrer Seele dadurch in Thätigkeit gesetzt werden! Nichts suchen sie sorgfältiger an einem Kunstwerke auf, als die Zeit, in der es verfertiget worden, die Schicksale, die es erfahren hat; durch welche Hände es gegangen; wie viel dafür zu verschiedenen Zeiten bezahlt, oder von Fürsten und Engelländern geboten, welchen Gefahren des Unterganges es in dieser oder jener Feuersbrunst entkommen ist: und dann eine Menge Anekdoten aus der Lebensgeschichte des Urhebers, der eingeschlossen in seiner Werkstatt vielleicht blos in seinen Werken gelebt hat!

Oder jene Brocanteurs, jene Bildertrödler, denen die Größe und Länge des Kunstwerks, der Geschmack

Geschmack der Mode an dieser oder jener Vorstellungsart, kurz die gelegentliche Veranlassung zum bessern oder schlechtern Verkauf statt des innern Werthes gilt: die endlich vermöge des glänzenden Firnisses, mit dem sie ein veraltetes Stück übersetzen, sich berechtiget halten, alles zu loben, was sich in ihrer Polterkammer findet, und alles zu tadeln, was sich nicht dahin hat verirren können!

Oder jene beschwerlichen Lobredner, von denen ich schon geredet habe, denen ein gemeinschaftlicher Geburtsort mit dem Meister, oder der Stoff zu hochtönenden Declamationen, die Gewähr der Vollkommenheit eines Werks leisten: die ihm tausend Vorzüge andichten, an die bei der Verfertigung nie gedacht ist, und die wirklich vorhandenen übersehen!

Oder jene eben so beschwerlichen Tadler, die um zu sagen: ich habe gesehen, von dem Gegenwärtigen nichts sehen, oder durch die unbeträchtlichsten Fehler gegen die überwiegenden Schönheiten in einem Meisterstücke blind werden!

Diese Erfahrungen mögen hinreichen, um zu zeigen: Daß individuelle Lage, Befriedigung großer und kleiner Leidenschaften, Vorurtheil der Erziehung, und besondre Richtung unsrer Aufmerksamkeit, das Urtheil über die Schönheit eines Werks auf mannichfaltige Art modificiren können.

Wer also von meinen Lesern das seinige bestimmen will, oder das Urtheil anderer, die er zu Rathe zieht; der prüfe: ob er und sein Begleiter in der ruhigen Stimmung sind, die den Genuß des Schönen zuläßt? ob diese nicht Künstler sind, nicht Anti-

quare, nicht Forscher der ungeschmückten Wahrheit, nicht Brocanteurs, nicht Landesleute, Freunde des Künstlers; ob diese nicht darauf rechnen, einen glänzenden Cirkel mit Declamationen oder Spitzfindigkeiten zu unterhalten; — und findet er nichts von dem allen, so halte er sich dreist an das Urtheil, das Empfindung ihm eingiebt, und die Vergleichung mit Erfahrungen ähnlicher Empfindungen bestätigt.

* * *

Werth der Sammlung in der Villa Albani für den unbefangenen Liebhaber des Schönen.

Wer sich mit dieser Vorsicht an der Hand Winkelmanns der Betrachtung der Kunstwerke in der Villa Albani naht, wird das günstige Urtheil, welches er darüber fällt, nicht in seinem ganzen Umfange unterschreiben können. Inzwischen verschiedene Stücke verdienen die unbefangenste Bewunderung, und die Art, wie sie alle zur Verschönerung dieses Landsitzes angewandt sind, wird das Ganze zu einem Aufenthalte machen, nach dem sich der Liebhaber des Schönen oft wieder hinsehnt.

In der That, die Anordnung derselben in dieser Villa ruft die Beschreibungen der Alten ins Gedächtniß, die sie uns von ähnlichen Ausschmückungen der ihrigen hinterlassen haben. Schade! daß der Geschmack in den Gebäuden, die sie enthalten, nicht reiner ist; aber diese gehen mich hier nichts an. Für mich ist es genung, daß die unendliche Menge von Ueberbleibseln des Alterthums, die ein einziger Mann, der verstorbene Cardinal Albani, hieher zu vereinigen gewußt hat, mein Erstaunen erregt, und daß ich das ausgezeichnete Glück nicht genung bewundern kann, mit dem er so viele zu einander passende Gegenstände

stände aufgefunden hat, die durch die gute Würkung, die sie an dem Orte ihrer Aufstellung hervorbringen, zu ihrer gegenwärtigen Bestimmung ursprünglich verfertigt zu seyn scheinen.

Der verstorbene Cardinal Albani hat von seiner frühesten Jugend an alles, was sich von alten Kunstwerken zu seiner Zeit auftreiben ließ, mit unermüdeter Sorgfalt gesammelt: Und seine Zeit dauerte lang, sie war der Befriedigung seiner edlen Liebhaberei sehr günstig. Er ward 80 Jahr alt, und ehe er den Geschmack an der Antike wieder belebt hatte, theilte er ihn mit Niemanden in Rom.

Verdienste des Cardinals Albani um die neuere Kunst und die Kenntniß der alten; der wiederhergestellte gute Geschmack in der Sculptur und die wahre Richtung des antiquarischen Studii scheinen von dieser Villa ausgegangen zu seyn.

Ihm gebührt das Lob, diesen Geschmack wieder hergestellet zu haben: durch das Ansehn seines Beispiels bei seinen Landsleuten, durch die Unterhaltung, die fremde Liebhaber in seinem Umgange fanden, durch den Schutz, den er Gelehrten und Künstlern angedeihen ließ. Diese wurden bei ihm mit einander vertrauet, sie lernten einer von dem andern: Mengs und Winkelmann sammleten hier den Stoff zu Werken, durch die ein neues Licht in der Kunst aufgieng. Der Künstler wurde auf die Ideen von wahrer Schönheit, von einfacher Größe und Bedeutung in den Werken der Alten zurückgeführt, und der Antiquar lernte diese als schöne Kunstwerke studieren. Die häufigen Ergänzungen verstümmelter Statuen, und die Lehren des Cardinals, der in dem Umgang mit der Antike alt geworden war, verdrängeten vorzüglich in der Sculptur jenen ausschweifenden Kirchenstil der Schüler des Algardi und Bernini, um dem reinern der Alten Platz zu machen. Zuletzt

zogen die römischen Magnaten manches vergessene Meisterstück aus ihren finstern Polterkammern hervor, und stellten sie entweder selbst an Oertern auf, die wenigstens zugänglich für Liebhaber und Künstler wurden, oder brachten sie, aufgeklärt über den Preiß, den diese verkannte Waare vor den Augen der Schüler des Cardinals erhielt, in merkantilischen Umlauf, der immer mehr als eine gänzliche Versteckung den Künsten vortheilhaft wurde.

* * *

Beschreibung der Villa.

Der verstorbene Cardinal scheint den Plan zu Anlegung der Gebäude in dieser Villa erweitert zu haben, so wie er eine größere Menge von Kunstwerken erhielt, die er darinn aufstellen wollte.

Das Hauptgebäude besteht aus einem Corps de Logis, zwischen zwei, wie es scheint, erst später angehängten Flügeln. Vor diesem Hause eine Terrasse, dann eine große Fontaine, und gegen über ein Gebäude im halben Cirkel, ein sogenannter Xystus oder Hemycyclum: vorn mit rund umhergehenden Arkaden, die einen offenen Porticus bilden, an dessen hinterer Wand Statuen in Nischen aufgestellt sind: hinten mit Zimmern.

Zur Linken, wenn man von dem Hauptgebäude ab auf diesen Xystus zugeht, mehrere kleine Gebäude, von denen ich nachher die vorzüglichsten näher anzeigen werde; und hinter denselben verschiedene Partien, Grotten, Fontainen, die nicht gleich ins Auge fallen.

Zur Rechten in eben dieser Richtung ein Bosquet, ein Obelisk in der Mitte verschiedener darauf stoßender Alleen, grüne Rasenplätze u. s. w.

Der

Der Garten selbst ist ziemlich im französischen Geschmack. Die Aussicht von der Terrasse vor dem Hause ab auf den Xystus mit der zwischen liegenden Fontaine ist mir die liebste Partie, und bei dem Xystus, dem Wohnhause gegen über, hat der Cardinal offenbar ähnliche Anlagen der Alten, von denen wir aus ihren Schriften wissen, vor Augen gehabt.

* * *

Das Hauptgebäude.

Porticus vor demselben.

Zwei Sphynxe von Basalt.

Rechter Hand am Ende † eine schöne Figur, die zu fliegen scheint, denn sie hängt an dem Marmorblocke mit dem Gewande, und ihre Füße berühren die Erde nicht. Die Gesichtsbildung ist sehr reizend, und das Gewand vortrefflich geworfen; doch könnte die Ausführung besser seyn. Auf dem Kopfe trägt sie ein Diadem, und in der Hand eine Fackel. Allein die beiden Arme sind neu. Man nennt diese Figur eine Juno, eine Ceres, eine Iris.

In den Nischen stehen: † ein Tiber mit einem jugendlichen Kopfe, von dem Winkelmann redet, [1]) ein August, ein Lucius Verus, ein Septimius Severus, ein Trajan, ein Hadrian.

Man hat diesen Figuren die Köpfe ziemlich willkührlich aufgesetzt. Die Statue des Septimius Severus fällt durch die nackten Beine bei dem geharnisch-

1) S. d. K. S. 793.

nischten Körper auf. Winkelmann bemerkte sehr scharfsinnig, daß dieses sonderbare Costume am ersten auf den Kaiser Hadrian passe. Denn dieser befahl nicht nur seiner Leibwache zur Wiederherstellung der alten Disciplin, den Dienst mit unbekleideten Füßen zu verrichten; sondern gieng ihnen auch selbst darunter vor. Winkelmann rieth daher dem Cardinal, dieser Statue ihren wahren Kopf aufzusetzen: Allein es ist dabei geblieben.

* * *

Inwendig im Hause.

Der Sonderbarkeit des Sujets wegen bemerke ich auf dem Gange zur Küche einige Basreliefs, aus schlechtem Etruscischen Alabaster, welche auf Küche und Tafel Beziehung haben. Sie sind von schlechter Ausführung.

Linker Hand in einem Cabinette.

† Ein großes Gefäß von Alabastro Fiorito, in dessen Mitte sich eine Maske befindet.

Einige Büsten, worunter ein gut drappirter Augustus.

Eine Statue Antonins des Frommen.

† Ein Gladiator, der eine Victoria trägt, Füsse neu, und Eine weibliche Figur mit einem Kopfe, deren Haare nach der noch jetzt bei den Italienern gewöhnlichen Mode, in ein Netz gebunden sind. Köpfe mit diesem Putze nennt man gemeiniglich: Sapho, ohne allen Grund.

Darauf

Darauf tritt man in die Gallerie der Griechischen Büsten oder Termen, denen ziemlich willkührliche Nahmen gegeben sind. Viele darunter sind schön, viele aber auch sehr mittelmäßig. Unter die besten rechnet man Themistocles, Paris und Scipio Africanus.

In den Nischen stehen Statuen, die sehr restauriret sind. Der seelige Cardinal gestand selbst, sie wären es sfacciatamente, auf eine unverschämte Weise. Einzelne Theile sind schön.

Am Ende der Gallerie findet man † eine sitzende weibliche Figur, die den Finger an die Backe legt. Sie hat einen sehr guten Ausdruck des Nachdenkens, daher viele darin eine Mnemosyne oder die Mutter der Musen sehen.

* * *

Rechter Hand. Capelle.

Hier trifft man eine schöne Urne aus Porphyr an, die statt Altars dient.

Dann wieder ein Cabinet mit einer † grossen Vase, aus Alabastro Fiorito, mit einer erhaben gearbeiteten Maske in der Mitte. Sie ist dem Gefäße auf der linken Seite völlig ähnlich.

† Eine ganz vortreffliche colossalische Büste einer Minerva. Sie ist die schönste, die ich von dieser Göttin kenne, und scheint ehemals zu einer Statue gehört zu haben. Aber schon in alten Zeiten hatte man sie zur Büste adaptiret.

Schöne Büste einer Minerva.

† Eine vortreffliche und äußerst seltene Statue Domitians. [2])

Eine

2) Winkelmann Gesch. d. Kunst, W. E. S. 823.

Eine Statue Marc Aurels.

Eine sehr seltene Statue des Pupienus Ehemals in der Villa Verospi. [3])

Lucius Verus und Marcus Aurelius, zwei Büsten.

* * *

Aus dem Cabinette tritt man wieder in eine Gallerie von Büsten oder Termen nebst Statuen in den Nischen. Auch hier sind wieder die Benennungen oft willkührlich, und das Gute ist mit dem Schlechten vermischt. Ich bemerke eine Diana, die ein Reh trägt.

Am Ende dieser Gallerie in zwei Cabinettern: Sturz eines gefangenen Königs mit einem Gewande von einer sehr raren Marmorart Breccia d' Egitto. [4]) Ein Löwe aus grünem Basalt. Mehrere Basreliefs. Ein Marsyas. Eine bekleidete weibliche Figur.

* * *

Flügel zur Linken.

Im ersten Zimmer.

† Ein schöner Kopf der Cybele, der nach dem einstimmigen Zeugnisse aller Russen der Czaarin Catharina der Zweiten ungemein ähnlich siehet.

Mehrere Basreliefs aus gebrannter Erde, unter andern dasjenige, welches die Verfertigung des

3) Winkelmann Gesch. d. Kunst, W. E. S. 862.

4) Winkelm. G. d. K. W. E. S. 112.

des Schiffs der Argonauten vorstellet, und von dem Winkelmann redet, [5a]) imgleichen ein anderes von Porphyr. Es stellet den Dädalus vor, wie er seinem Sohne Icarus die Flügel bereitet. [5b])

Eine gemahlte Landschaft. [6])

† Eine vortreffliche Büste des Jupiter Serapis aus grünem Basalt. Ich ziehe sie der ähnlichen Büste im Museo Vaticano vor, aber das Kinn ist neu. [7a])

Ein junger Lucius Verus, Statue.

Euripides, hoch erhoben auf einer Tafel gearbeitet, woran das Verzeichniß der von ihm verfertigten Theaterstücke stehet.

Diogenes und Alexander, Basrelief. [7b])

Ein Schauspieler.

Ein schöner weiblicher Körper in einer Stellung, die sich für eine Tochter der Niobe passen würde.

Noch zwei Schauspieler.

Ein Kind, das sich mit einer Maske bedecket, und durch die Oeffnung des Mundes die Hand steckt.

* * *

Zweites Zimmer.

† Eine vortreffliche Vase von Marmor, mit einer Friese rund umher, die die Thaten des Hercules vorstellt: in der Mitte ein Meduſenkopf.

Unter

5a) Winkelmann G. d. K. S. 23.
5b) Winkelmann G. d. K. S. 489.
6) Winkelmann G. d. K. S. 564.
7a) Winkelmann G. d. K. S. 103.
7b) Winkelm. G. d. K. S. 709.

Unter den vielen Statuen, die in den Nischen stehen, bemerke ich eine Pallas im Stile des hohen Alterthums. Der Kopf, sagt Winkelmann, gleicht einem Egyptischen Werke. [8])

Zwei kleine Basreliefs mit Amorinen auf Wägen, die von verschiedenen Thieren gezogen werden. Der Gedanke ist sehr artig, und könnte dem Künstler zu einer Nachahmung mit verbesserter Ausführung Anlaß geben.

Zwei Vasen von schöner Form.

Ein Nil im Kleinen.

* * *

Drittes Zimmer.

Einige Termen von Alabastro Fiorito. Sonderbar sind die Zeugungsglieder, die, unter dem Gewande angegeben, durchscheinen.

Ein altes Mosaik, welches eine Landschaft an den Ufern des Nils vorstellet.

Eine antike Fontaine, welche einem Kinde zum Spielwerke gedient zu haben scheint.

* * *

Viertes Zimmer.

Ein trunkener Faun sehr restauriret.

Ein Basrelief im sogenannten Etruscischen Stile.

Ein Schauspieler.

Eine Badewanne von weiß und schwarzem Granit: ein äußerst seltenes Stück.

Die

8) S. d. K. S. 458.

Die äußere Seite dieses Nebengebäudes oder Flügels ist mit einem Porticus gezieret, unter welchem man eine Diane von Ephesus antrifft.

Flügel rechter Seite.

Um der Symmetrie willen hat man diesem Flügel gegen über eine Faßade erbauet, hinter welcher jedoch kein Gebäude, sondern ein Bosquet ist.

Diese Faßade hat ein Portal, welches auf vier † schönen weiblichen Caryatiden ruhet. Sie sind sehr restauriret.

Oberer Theil des Mittelgebäudes.

Auf der Treppe.

Mehrere Basreliefs: Ein Fragment der Fabel der Niobe; Hercules in dem Garten der Hesperiden; zwei tanzende Bacchantinnen und Leucothea mit ihrem Zögling dem Bacchus und Nymphen. Winkelmann [9]) hält das letzte für das älteste, nicht allein von Hetruriſchen, sondern auch überhaupt von allen erhobenen Arbeiten in Rom. Es ist aber, so wie die übrigen alle, merkwürdiger für den Gelehrten, als für den Liebhaber und Künstler.

Im

9) G. d. K. S. 160.

Im Vorzimmer.

† Ein Faun, der einen Schlauch trägt. Der Ausdruck ist gut, er zeigt Stärke und Behendigkeit, auch sind die Umrisse fließend, vielleicht ist aber der Körper ein wenig zu kurz.

* * *

Erstes Zimmer des obern Geschosses.

Einige Marinen von Manglar.
Einige Köpfe der Rosalba.

* * *

Zweites Zimmer.

Kopf eines Kindes und einer Alten. Büsten.

* * *

Drittes Zimmer.

† Apollo Sauroctonon, eine gute Statue aus Bronze mit Augen von Silber. Sie ist in der Größe eines Knaben von 10 Jahren, bei St. Balbina gefunden.

Winkelmann [10]) legt dieser Statue ein Lob bei, welches sie nicht ganz verdient. Er hält sie beinahe für ein Werk des Praxiteles. Hätte dieser Meister nichts bessers zu machen gewußt, so würde ihn sein

10) G. d. K. S. 544. imgleichen 375, wo er ihm die schönsten männlichen Beine beilegt. Auch dies scheint übertrieben.

sein Copist in der Villa Borgheſe weit übertroffen haben.

† Ein Bacchus und ein Faun, ein Paar kleine reizende Figuren, die in ihrer Kleinheit um so seltener und interessanter sind: Vielleicht ist aber ausser dem Körper nichts daran alt.

† Die Apotheose des Hercules, dem Gelehrten interessanter als dem Künstler; inzwischen hat die Figur der Victoria einen angenehmen Charakter.

† Ein schöner Kopf in Basrelief, welchen man den Poet Persius genannt hat, ob derselbe gleich einen Mann von reiferem Alter vorstellet, und folglich auf den Persius, der im 29sten oder 30sten Jahre starb, nicht gedeutet werden kann. [11]) Andere halten ihn für einen Hadrian.

Ein Canopus aus grünem Basalt.

Einige kleine Figuren aus Bronze.

Eine Diana und eine Minerva, deren Köpfe und Hände von Bronze sind, das Gewand ist von Alabaster. [12])

Zwei Figuren des Diogenes, eine jede mit einem Hunde. Der eine von diesen Hunden ist antik.

Acht antike Begräbnißurnen aus Alabaster und drei aus Porphyr.

11) Winkelmann G. d. K. S. 812.

12) Winkelmann. G. d. K. S. 543.

Drei moderne Vasen, von denen zwei aus rothem Porphyr, [13]) und eine aus grünem Granit ist.

* * *

Viertes Zimmer.

Schöner Kopf eines Fauns.

† Der schöne Kopf des Fauns, den ehemals der Conte Marsigli besaß. Die Brust ist von Cavaceppi restaurirt.

Winkelmann [14]) rechnet ihn unter die schönsten des Alterthums, und mit Recht. Der Ausdruck unbefangener ländlicher Fröhlichkeit ist vortrefflich. Unter dem Kinne hängen Warzen.

* * *

Fünftes Zimmer.

Antinous als Osiris. Die ganze Maske ist modern.

* * *

Sechstes Zimmer.

Büste des Antinous.

† Antinous eine halbe Figur: Basrelief. Ausserordentlich schön, und vielleicht das merkwürdigste Stück in dieser Sammlung. Die eine Hand war bei der Findung des Werks verstümmelt, und nebst dem Arme in einer Richtung, die es anzuzeigen schien, daß ehemals ein Zügel damit gehalten sey. Dieser Umstand verglichen mit jenem, daß das Marmorstück in der inwendigen Seite ausgehöhlet ist,

13) Winkelmann G. d. K. S. 524.

14) G. d. K. S. 276.

ist, führte Winkelmann auf die Vermuthung, daß dieses Bruchstück ehemals einen Theil einer ganzen Gruppe ausgemacht, und den Antinous auf einem Wagen, ein Zeichen der Vergötterung, vorgestellt habe. [15])

Ein neuerer Künstler hat den Versuch gemacht, diese Idee wieder herzustellen, und ist dabei auf eine merkwürdige Erfahrung gekommen. Denn als er die Pferde, die den Wagen zogen, in ihrer natürlichen Größe darstellte, so wurde die Hauptfigur so unansehnlich, daß dieser Uebelstand die alten Künstler hinreichend rechtfertigt, welche die Pferde allemal den menschlichen Figuren aufopferten.

Jetzt trägt unsere Figur einen Blumenkranz, und ist in der Villa Hadrians gefunden. Sie giebt einen zuverlässigen Beweis von dem Flor der Kunst unter diesem Kaiser ab.

Ein weiblicher Kopf, den man Agrippina nennt.

* * *

Der große Saal.

Gallerie oder großer Saal.

Muster eines prächtigen u. geschmackvollen Ammeublements.

Ein Muster eines prächtigen und zugleich, welches so selten zusammentrifft, eines geschmackvollen Ammeublements.

Die Marmorarten, womit die Wände bekleidet sind, bieten ihrer Abwechselung ungeachtet dem Auge lauter sanfte und angenehm einstimmende Farben dar.

Vier Säulen von Porphyr mit Basen und Capitälern von Bronze stützen die Architraven der

15) S. d. K. S. 842.

Thüren, über welche man zwei schöne antike Trophäen von weißem Marmor angebracht hat.

Ueber der dritten sieht man ein Basrelief, dessen Figuren mehrere weibliche Gottheiten vor einem Tempel vorstellen. Sie sind im altgriechischen Stil gezeichnet; Winkelmann schließt jedoch aus der Korinthischen Säulenordnung des Tempels, welche erst in spätern Zeiten erfunden wurde, daß dieser Stil blos nachgeahmt sey. [16])

Schade ist es, daß die Architraven der Thüre von vermahltem Holze sind. Eine Sparsamkeit, welche zu sehr mit der übrigen Pracht dieses Saales, und mit dem Reichthum an Marmor in allen übrigen Theilen absticht. Vielleicht sind auch die Arabesken theils von eingelegter Arbeit, theils von Mosaik, und die untermischten modernen Cameen von Alabaster an den Pilastern verschwendet, und nicht am rechten Orte.

An den Wänden bemerket man vier große viereckigte Basreliefs, und vier andere kleinere ovale. Sie sind alle der Aufmerksamkeit werth, ich will aber nur ein einziges hier herausheben. Es stellet einen Mann vor, der einen Hasen hält, gegen den ein Hund anspringt. Es dienet zur Erklärung einer Statue auf dem Capitol, wie ich dort bemerket habe.

Auf den Tischen von schwarz und weißem Marmor stehen vier Büsten aus Bronze und Basalt. Die schönste darunter gehöret einem jungen Manne,

16) G. d. K. S. 464.

Manne, um dessen Stirn ein Diadem gewunden ist. Die Augäpfel sind von moderner Composition, der Mund aber ist schon ehemals vergoldet gewesen.

In zwei Nischen mit Spiegeln bekleidet stehen zwei vortreffliche Statuen über Lebensgröße. Die eine stellet † eine Minerva vor, deren Arme mo- Minerva. dern sind. Der Kopf hat etwas ernsthaftes, das aber nicht zurückstoßend ist. Das Gewand ist unvergleichlich.

Winkelmann setzt diese Statue in die Zeiten des hohen Stils unter den Griechen. „Sie ist, sagt er, der großen Künstler dieser Zeit würdig, und das Urtheil über dieselbe kann um so viel richtiger seyn, da wir den Kopf in seiner ursprünglichen Schönheit sehen. Denn es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzet worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam. Es zeiget sich in dem Kopfe eine gewisse Härte, welche aber besser empfunden als beschrieben werden kann. Man könnte in dem Gesichte eine gewisse Grazie zu sehen wünschen, die dasselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde.“ [17])

An einer andern Stelle bemerkt er: „Die Unterlippe hänge ein wenig herunter, zum Zeichen mehrerer Ernsthaftigkeit.“ [18])

17) Winkelmann G. d. K. S. 474.

18) G. d. K. S. 362. In den Annotazioni sopra le Statue di Roma, welche zu Coburg 1784 mit den Briefen Winkelm. an einen Freund in Liefland heraus

Charakter der Minerva.

Der Charakter der Minerva ist weibliche Schönheit verbunden mit männlichem Ernste. Ihr gesenktes Haupt, und ihr in sich gekehrter Blick zeigen Nachdenken und Prüfung an. Ihre gewöhnlichen Attribute: der Helm, der Brustharnisch, die Eule, zuweilen die Schlange ꝛc. sind bekannt.

Bei dem Begriff, den sich die Alten von dieser Göttin machten, scheint zwar die Hauptidee: Weisheit, zum Grunde gelegen zu haben; aber so wie diese Weisheit sich in verschiedener Anwendung thätig äußert, so hat man diesen Begriff auch auf verschiedene Art bestimmt.

Bald bezeichnet die Göttin, Weisheit welche kriegerische Tapferkeit leitet, und vermöge dieser Eigenschaft, welche der Nahme Pallas andeutet, führt sie das Schild, das von dem Ziegenfelle, womit es ursprünglich bedeckt war, Aegis heißt. Bald giebt man dieser Weisheit eine der Zartheit ihres Geschlechts angemessene Richtung. Sie wird entweder die Gesellschafterin der Musen, die Beschützerin unterhaltender Talente: Minerva; oder die Vorsteherin häuslicher den Weibern eigener Arbeiten, besonders der Stickerei: Ergane. Welche wohlthätigere Anwendung kann aber die Weisheit erhalten, als die Beförderung des Haupterfordernisses zur Glückseligkeit unsers Lebens: der Gesundheit? In so fern sie diese zu erhalten lehrt, wird sie Hygea, Minerva

herausgekommen sind, bemerkt er S. 54, daß der Kopf dieser Statue abgesondert gearbeitet, und dem Rumpfe eingesetzet worden.

Minerva salutifera, medica genannt, und dann führt sie eine Schlange bei sich.

Die andere Statue gegenüber stellet † eine Leucothea vor, die den Bacchus in ihren Armen trägt, und ihn mit Blicken der Zärtlichkeit anschaut. Das Kind streckt seine Arme nach ihr aus. Der Kopf der Leucothea gleicht der berühmten Büste der Ariadne auf dem Capitol. Der rechte aufgehobene Arm ist schlecht restaurirt. Auf den Achseln ist ein Mantel befestiget. [19])

† Leucothea.

Leucothea hieß vor ihrer Vergötterung Ino. Sie war die Schwester der Semele, der Mutter des Bacchus, dessen Erziehung sie übernahm. Diese Statue ist einzig in ihrer Art.

† Plafond von Mengs.

Plafond von Mengs.

Dieser berühmte Plafond besteht aus einem Mittel- und zwei Seitenstücken. Das mittelste Gemählde stellet den Parnaß, von den beiden Seitengemählden aber das eine einen fliegenden Genius, das andere den Ruhm unter einer weiblichen Figur vor.

Der Parnaß enthält den Apollo, die neun Musen und ihre Mutter Mnemosyne.

Beurtheilung des Plafond von Mengs.

Von diesen Figuren scheinen die mehresten vor sich stehend nur mit sich selbst beschäfftigt zu seyn: Sie zeigen keinen Ausdruck einer verbundenen oder von mehreren vereinigten Personen unter einander abhangenden Thätigkeit.

19) Winkelmann G. d. K. S. 411.

Ich gestehe, daß ich diese Composition nicht billigen kann.

Es ist nicht genung, wie mich dünkt, daß mehrere Personen in einem Gemählde darum vereinigt angetroffen werden, weil man sie sich vereinigt denken kann: es sey, daß sie durch Aehnlichkeit ihres Charakters, ihrer Bestimmung, ihrer Schicksale zusammengezählt werden, oder daß sie sich der Erinnerung bei der Nennung ihres Namens zu gleicher Zeit darstellen. Nein! ich will, daß ein sichtbarer gemeinschaftlicher Zweck sie zusammenbringe, daß sie zusammen stehen, weil ich sie zusammen handeln sehe; Kurz! daß der Grund, aus dem ich mir ihre Vereinigung erkläre, in dem Bilde selbst liege, nicht in der Erinnerung an ihre homogenen Eigenschaften.

Ein jedes Gemählde von mehreren Figuren muß eine dramatische und wenn man lieber will, eine pantomimische Situation enthalten; die Darstellung einer coexistirenden Handlung; keine Aufzählung der Akteurs.

Ich würde es dem Raphael schlechten Dank wissen, wenn er die Philosophen in der Schule von Athen, oder die Kirchenväter in dem Streit über das heilige Testament, selbst den Apollo und die Musen in seinem Parnaß mit getrenntem Antheile an einer aktuellen Beschäfftigung nur darum zusammengereihet hätte, weil sie einen gemeinschaftlichen Nahmen führen, oder eine gemeinschaftliche Bestimmung haben, wornach ich ihr Zusammenstreben nicht gegenwärtig bemerke.

Man

Man kann einwenden: die Musen und Apollo ruhen hier neben einander; es ist schon interessant genung, zehn weibliche Figuren von verschiedener Schönheit neben einem schönen jungen Mann in schwesterlicher und brüderlicher Einigkeit zu erblicken: Allein dieses unbefangene Ruhen neben einander würde doch immer mit einem gewissen Ausdruck eines wechselseitigen zärtlichen Genusses vergesellschaftet seyn müssen, wenn nicht dem Endzweck, dem Auge schöne Formen darzubieten, auch der besondere, und der Mahlerei gewiß wichtigere, durch den Ausdruck des Antheils, den der Mensch an den neben ihm handelnden Menschen nimmt, mehrere Figuren zu einem Ganzen zu verbinden, aufgeopfert werden sollte.

Die Musen hätten, — ein Bild der Harmonie zwischen Künsten und Wissenschaften — mit Rosenkränzen umwunden, sich im frohen Reihetanze drehen, oder mit Entzücken auf die Gesänge des Apollo horchen, oder einen ihrer Lieblinge, allenfalls den Cardinal Albani selbst zu ihren Geheimnissen einweihen, ihm den Becher angefüllt mit dem Wasser der heiligen Quelle reichen können. Dann hätten die neben einander gestellten Figuren uns auf den Begriff des verschwisterten Bandes zurückgeführt. So aber stehen sie, außer den beiden, die mit einander tanzen, wie einzelne Statuen, als Clio, als Melpomene, als Thalia, jede für sich, jede nur mit der Arbeit beschäfftigt, die ihnen der Dichter anweiset, wenn er sie einzeln braucht.

Aber selbst in dieser Rücksicht ist nicht immer der allgemeine festgesetzte Charakter beibehalten. Die

süßliche Mine paßt sich nicht für die tragische Muse. Ueberhaupt kann man den mehresten Köpfen unsers Künstlers den Vorwurf machen, daß sie selten das Gefühl großer hoher Seelen geben. Die mehresten haben eine Lieblichkeit, die an das Unbedeutende, Fade gränzt, und der Kopf des Apollo in diesem Bilde entgeht diesem Vorwurf gleichfalls nicht.

Sollte nicht dieses übertriebene Bestreben nach gefälligem Reiz, welches ich auf die lange Ausübung der Miniaturmahlerei, bei unserm Künstler setze, dem Ausdruck der Köpfe, die wir hier vor uns sehen, eine gewisse mißfallende Eintönigkeit geben? Zwei darunter sind nach lebenden Personen gebildet: Die Muse, die sich auf den Ellnbogen stützt, stellt die Marquise Lepri vor; zu der Mnemosyne hat seine Frau gesessen. Beide sind Portraits in dem historiirten Bilde geblieben.

Die Stellungen jeder einzelnen Figur sind sehr abwechselnd und sehr schön gewählt, aber sie stehen zu einzeln, sie gruppiren mit den übrigen nicht zusammen. Man sagt: Mengs habe wenig Werth auf den Theil der mahlerischen Erfindung gelegt, der mehrere Figuren in abwechselnden Lagen zu einem Ganzen verbindet, das dem Auge eine wohlgefällige Form darbietet. Er habe nur in Rücksicht auf den Vortheil gruppirt, den die Beleuchtung daraus zieht. Inzwischen, es ist nicht zu leugnen, daß die Gruppirung noch eines von diesem independenten Reizes in Rücksicht auf die Zeichnung der Formen größerer Massen in einem Bilde fähig ist. Das Auge liebt seine Are an den Umrissen der Figuren die neben einander

ander stehen, ununterbrochen fortzudrehen, und von der einen zu der andern durch eine schickliche Verbindung geleitet zu werden. Es haßt alle Sprünge, die seine Aufmerksamkeit zerstreuen. Die Regel der Pyramidalgruppirung und des Contraposto, oder die gegen einander gestellten Gliedmaßen verschiedener Figuren unter eine Ansicht zu bringen, ist zwar oft übertrieben worden, hat aber, wenn sie mit gehöriger Mäßigung gebraucht wird, ohnstreitigen Anspruch auf unser Vergnügen. Mengs, der den Mißbrauch seiner Vorgänger in diesem Stücke einsah, hatte dennoch Unrecht, den Grundsatz selbst zu verwerfen.

Allerwärts, wo ich das Werk unsers Mengs im Einzelnen betrachte, zieht es meine ganze Bewunderung auf sich. Vielleicht ist nie in neuern Zeiten ein männlicher Körper schöner gemahlet worden, als der des Apollo. Alle übrige Figuren sind schön gestellt, sehr fein und richtig gezeichnet, [20]) gut gerundet, und colorirt mit einer Stärke, die nur einem Mengs in Gemählden al Fresco möglich war. An einigen Orten dürfte diese zu schön seyn. Z. B. in dem blauen Gewande der Mnemosyne, und überhaupt in allen Figuren auf dem zweiten Plane, die nach den Regeln der Luftperspektive zu stark vortreten.

Die Figuren dieses Parnasses sind gemahlt, als wenn sie in horizontaler Richtung gesehen werden sollten:

20) Bis auf die verkürzten Beine der tanzenden Figuren, die dem Künstler nicht ganz geglückt zu seyn scheinen.

sollten: Hingegen die Gemählde zu den beiden Seiten dieses Plafonds stellen schwebende Figuren in der Verkürzung vor, und contrastiren, wie man leicht denkt, durch diesen angenommenen Augenpunkt mit den Figuren in dem Mittelgemählde.

Wenn man die Bestimmung eines Plafonds erwägt, so kann man nicht leugnen, daß diese Figuren an ihrer Stelle mehr Würkung thun als die vorigen: Mögen doch diese immerhin für sich betrachtet schöner seyn. Un bon propos sagt Montaigne n'est pas toujours à propos. Ich schließe mich daher an diejenigen an, die diesen Seitengemählden, unter denen die Renommee besonders hochgeschätzt wird, viel Lokalverdienst beilegen: unbekümmert über nachstehenden Ausspruch unsers Winkelmanns: „Durch pedantische Künstler ohne Empfindung, da diese theils durch das Schöne nicht gerühret werden, theils dasselbe zu bilden unfähig gewesen, sind die gehäuften und übertriebenen Verkürzungen in den Gemählden an Decken und Gewölbern eingeführet, und diesen Plätzen dergestalt eigen geworden, daß man aus einem daselbst ausgeführten Gemählde, wenn nicht alle Figuren wie von unten auf erblicket erscheinen, auf die Ungeschicklichkeit des Künstlers schließet. Nach diesem verderbten Geschmacke werden insgemein die zwei Ovalstücke an der Decke der Gallerie in der Villa Albani dem mittleren Hauptgemählde von eben dem großen Künstler vorgezogen, wie dieser in der Arbeit selbst voraussah, und auch in Verkürzungen und im Wurfe der Gewänder nach Art des neuen und des Kirchenstils dem gröberen Sinne Nahrung und Weide hat geben wollen.

wollen. Eben so wird der Liebhaber der Künste urtheilen, wenn derselbe Bedenken hat für einen Sonderling gehalten zu seyn ꝛc.“ [21])

Ob mein Urtheil durch eine ähnliche Furcht bestimmt sey, mögen die Gründe zeigen, womit ich im ersten Theile meine Beurtheilung der Plafonds in den Logen des Vaticans unterstützt habe. Auf diese beziehe ich mich, und bemerke nun noch hier, einige kleinere Gemählde, die rund umher nach Zeichnungen von Mengs nach Art der Basreliefs grau in grau ausgeführt sind.

Die eben beurtheilten Mahlereien scheinen das Urtheil zu bestätigen, welches ich im ersten Theile bei der Beschreibung der Camera de Papiri im Vatican über unsern in mehrerer Rücksicht merkwürdigen Landsmann gefället habe.

Bestätigtes Urtheil über das Verdienst des Mengs als Mahler.

Mengs hat einzelne, vorzüglich jugendliche Figuren in einer Vollkommenheit gemahlt, die ich keinem andern Künstler kenne. Ich würde, wenn ich zu wählen hätte, kein Bedenken tragen, Figuren, an denen liebliche Heiterkeit den Hauptzug im Charakter ausmacht, mir lieber von ihm, als von einem Raphael, Correggio oder Tizian mahlen zu lassen. Er zeichnete, rundete, und colorirte so gut, als einer von ihnen. Hat sein Ausdruck nicht das Bedeutungsvolle des Raphael, so hat er mehr Reiz, und weniger Affektation als die lächelnden Figuren des Correggio.

Ueber-

21) Winkelm. G. d. K. S. 381 und 382. W. E.

Ueberhaupt glaube ich, daß die Bildhauerkunst dadurch verlohren hat, daß er ihr seine Bemühungen nicht widmete. Denn der Ausdruck einer Seele in einem Zustande der Ruhe ist ihm oft geglückt, da ich ihm hingegen die ächte Darstellung der Seele in Thätigkeit des Affekts selten kenne.

Er hatte sich ein Ideal von der Mahlerei der Alten entworfen, auf welches er nur durch ihre Sculptur geleitet werden konnte. Vermöge desselben ward ihm Schönheit der Bildung des Körpers höchste Bestimmung der Mahlerei. Wir Neueren aber suchen diese in dem Interesse eines wohlgefälligen Ausdrucks einer sichtbaren neben einander bestehenden Handlung. Sollten wir uns auch irren, so fürchte ich doch, daß dieser Irrthum mit unserer Denkungsart, mit unserer Weise das Schöne zu empfinden zu sehr zusammenhänge, als daß wir jemals für die entgegengesetzte Wahrheit Sinn erhalten sollten.

Es ist nicht gleichgültig, zu erörtern, wer von uns beiden Recht hat, ob Mengs, ob wir, die wir einem Raphael und andern älteren Meistern die Bildung unsers Geschmacks in der Mahlerei verdanken. Mengs ist das Haupt einer Schule geworden, deren Zöglinge in alle Theile der Welt ausgegangen sind. Seitdem hört man von der einen Seite von Idealen, von der nothwendigen Nachahmung der Antike predigen, von der andern über Mangel an Ausdruck und Leben klagen.

Man höre wie die ersten declamiren:

Schönheit ist der Zweck aller bildenden Künste: und den Begriff dieser Schönheit findet man nur in

den

den Formen der alten Statuen: Wenn man sie durch den Pinsel auf das Tuch überträgt, so wird die Würkung ihrer Schönheit durch den Zauber der Farben und der Beleuchtung noch erhöhet werden: Keine Sujets, deren Ausdruck das Ideal der schönen Gestalt schwächen muß: Keine heftige Affekten: Kein Contrast, keine Gruppen deren schöne Form im Ganzen die Schönheit einzelner Theile versteckt: Wenige Figuren mit einem edeln Ausdruck ohne starke Bewegung der Gliedmaßen neben einander gestellt; so verfuhren Parrhasius und Apelles, so sehen wir die Basreliefs der Alten.

Und nun die Grundsätze der andern Parthei:

Schönheit ist überhaupt sichtbare Vollkommenheit, nicht blos Vollkommenheit der Umrisse in ihrer Uebereinstimmung gegen einander: Mahlerei ist nicht Sculptur: Wir wissen nichts von der Mahlerei der Alten: wenn wir von ihrer Sculptur für unsere neue Mahlerei erborgen, so laufen wir Gefahr, statt Gemählde colorirten Stein zu liefern.

Ich bin auf der Seite dieser letzten: ich will meinen Geschmack zu rechtfertigen, und beider die Gründe der gegenseitigen zu widerlegen suchen.

Ueber den höchsten Zweck der Mahlerei: ob die Alten uns darinn zum Muster dienen können.

Die bildenden Künste gewähren uns ein doppeltes Vergnügen. Einmal dasjenige, welches aus dem Anschauen schöner Gestalten entspringt: Dann dasjenige, welches bei der Gewahrnehmung einer interessanten Handlung zum Grunde liegt. Ganz etwas anders ist es von einer schönen Bildung angezogen zu werden: ganz etwas anders bei dem Anblick

eines Körpers, dessen Bewegungen eine thätige Seele anzeigen, eine angenehme Unterhaltung zu finden.

Der Eindruck einer schönen Gestalt läßt sich ohne würkliche aktuelle Thätigkeit der Seele mithin ohne merkliche Bewegung des Körpers gedenken. In den mehresten Statuen der Alten finden wir nur die Fähigkeit zu handeln, den Charakter des wirkenden Wesens in der Gestalt in ruhiger Fassung angedeutet, und es scheint selbst, daß eine zu lebhafte Anstrengung des Körpers als eine Folge eines sehr interessirten Zustandes der Seele den Formen der Schönheit nachtheilig sey.

Hingegen das Interesse, welches wir an Darstellung der Handlung nehmen, ist von dem Ausdruck einer würklich thätigen Seele, mithin eines Körpers in Bewegung unzertrennlich. Denn die bildenden Künste haben kein anderes Mittel, die Aktivität der Seele deutlich zu machen, als die Aktivität des Körpers.

So gut ich mir nun das Ideal, oder, wenn ich so sagen darf, das Summum von einer Darstellung eines schönen Körpers ohne das Ideal oder das Summum einer interessanten Handlung denken kann, so gut kann ich mir das Ideal einer interessanten Handlung ohne das Ideal einer schönen Gestalt denken.

Der heilige Andreas Corsini vom Guido, der mit dem Ausdruck gänzlicher Hingebung seine Seele zu Gott erhebt, ist unstreitig dem Ideal einer interessanten Handlung näher, als der an Gestalt unendlich vollkommenere Antinous im Belvedere.

Aber

Aber wird man sagen: Der Künstler vereinige beide Vorzüge in ihrer höchsten sichtbaren Vollkommenheit: er mahle den heil. Andreas Corsini so schön als den Antinous: Der Bildhauer gebe dem Antinous einen eben so interessanten Ausdruck als der Mahler dem heil. Andreas Corsini gegeben hat. — Kann er dies, so liegt seine Verbindlichkeit dazu ausser Zweifel. In dieser Vereinigung liegt Schönheit, nicht in vollkommener Gestalt allein, nicht in vollkommenem Ausdruck allein.

Wenn er es aber nun nicht kann: wenn seine Kräfte, wenn die Gränzen seiner Kunst es nicht zulassen? Wenn er nicht im gleichen Grade interessant und schön seyn kann, wo soll das Summum, wo das Minimum jeder Kunst liegen, soll er immer mehr interessant, oder immer mehr schön seyn? Wollen wir lieber die Figur auf dem Gemählde mit Aufopferung des Bedeutungsvollen unter idealschönen Formen, oder die Statue mit minder übereinstimmenden Umrissen bedeutungsvoller sehen? Dies ist die Frage, deren Beantwortung nur die Regel giebt: Daß jede Kunst ihre eigenthümlichen Vorzüge und ihre eigenthümlichen Mängel hat; daß sie daher bei ihrer Annäherung zur sichtbaren Vollkommenheit sich denjenigen Theil derselben vorzüglich vor Augen setzen müsse, den sie am sichersten zu erreichen hoffen darf. Dieser ist ihr Hauptzweck, der andere Nebenzweck: und da wir ein Werk von sterblichen Händen in der höchsten sichtbaren Vollkommenheit zu sehen nicht hoffen dürfen, so nennen wir dasjenige schön, was sich dem Hauptzweck am meisten nähert, ohne sich von dem Nebenzweck am weitesten zu entfernen.

Mehr als ein Grund scheint der Bildhauerei den Zweck anzuweisen, durch schöne Gestalten mehr als durch Darstellung interessanter Handlungen Eindruck auf den Zuschauer zu machen. Denn wenn jede Kunst denjenigen Eindruck am liebsten hervorbringen soll, den sie am vollständigsten hervorbringen kann; so finden wir, daß die Sculptur den vollständigsten Genuß, die höchste Illusion von demjenigen gewährt, was wir mit der Hand greifen, fühlen, mit dem Auge lange und von allen Seiten in mehreren Profilen betrachten, mithin so gut als greifen können. Dies sind die festen Formen des Körpers. An ihnen lieben wir das Uebereinstimmende, das Wohlgeordnete, das Schöne zu übersehen, im Detail zu untersuchen, dann wieder im Ganzen gegen einander zu halten. Wenn wir Reiz von diesen Formen fordern, wenn wir sie in Bewegung sehen wollen, so ist es doch hauptsächlich in Rücksicht auf die vortheilhaftere Art, wie die festen Formen, die Umrisse des Körpers, das was wir greifen können, sich dadurch darstellen; und in allen Fällen, wo wir einen beträchtlichen Theil des Anziehenden der Gestalt aufopfern müssen, verlangen wir die Bewegung nicht.

Diesen Grundsätzen getreu haben die alten Bildhauer ihre Figuren gemeiniglich mit ruhiger Fassung der Seele dargestellt. Die wenigen, die wir in einem merklichen Grade von Thätigkeit gebildet finden, sind es doch vorzüglich in Rücksicht auf den Vortheil, den die Stellung ihres Körpers daraus zieht.

Ist es nun ausgemacht, daß Bildhauerei den höchsten Genuß der schönen Gestalt giebt, so lassen

sie

sie uns untersuchen, ob sie in einem gleich hohen Grade der Darstellung interessanter Handlungen fähig sey.

Zu dem Begriff und noch mehr zur Mitempfindung einer Handlung gehört zweierlei: eine deutliche Vorstellung des Zustandes, in welchem sich die Seele bei der Bewegung des Körpers befindet, das Wie? Dann der Veranlassung dieses Zustandes, des Grundes der Bewegung: das Warum? In den mehresten Fällen läßt sich die Befriedigung dieses letzten Anspruchs in den bildenden Künsten nicht denken, ohne daß ich die Lage zeige, worin sich die handelnde Person zu den Gegenständen befindet, die sie umgeben. Eine Figur mit aufwärts gekehrtem Blick und ausgestreckten Händen giebt noch keine Vorstellung der Freude über den Anblick der Sonne; und selbst bei Affekten, deren tägliche Erscheinung uns unbekümmert über deren gegenwärtigen Entstehungsgrund macht, ist die Darstellung der bestimmten Veranlassung derselben kein für unser Vergnügen gleichgültiger Zusatz. Heliodor der vor der Erscheinung des Engels erschrickt, und ein erschrockener Mann überhaupt, werden in Ansehung des Eindrucks, den sie auf den Zuschauer machen, in keine Vergleichung kommen können.

Beide Erfordernisse zu einer deutlichen und vollständigen Erkenntniß einer sichtbaren und coexistirenden Situation oder Handlung scheint mir die Bildhauerei in dem nämlichen Grade von Vollkommenheit, womit sie Schönheit der Formen giebt, nicht liefern zu können. Einmal ist sie nicht im Stande,

den Antheil, den die handelnde Person an einem Gegenstande außer ihr nimmt, so deutlich und unverkennbar zu geben, als ihre Schwester die Mahlerei. Das Anheften des Blicks, das feinere Muskelnspiel sowohl des Gesichts als der Hände, die Veränderung der Farbe hat der Meißel weniger in seiner Gewalt als der Pinsel. Alle diejenigen Affekte also, die eine Veränderung auf den Körper in der Absicht hervorbringen, damit eine äußerliche Würkung auf andere daraus entstehe; die sich mit andern verbinden müssen; welche streben, das Uebel abzuwenden, oder das Gute zu erlangen; Zorn, Furcht, Verlangen, liegen besonders außer den Gränzen der Sculptur. Nicht zu gedenken, daß ein sehr heftiger Affekt, den doch manche Situation nothwendig macht, den Formen der Schönheit zu nachtheilig ist, als daß sie sich daran wagen dürfte. Es giebt auch Affekte, die in ihren Aeußerungen von sehr kurzer Dauer sind, z. B. Zorn, wüthendes Leiden. Will die Sculptur die vorübergehende Aeußerung einer auf diese Art erschütterten Seele anheften, so entsteht daraus ein Widerspruch mit der harten festen Materie, der wenigstens mich immer unbefriedigt gelassen hat.

Die Sculptur liefert alles, was in der Natur fest, und einer Dauerhaftigkeit fähig ist, die uns zum Betasten einladet, so vollkommen illusorisch, daß sie uns in allen übrigen Darstellungen, die sie unternimmt, eine ähnliche Treue zu erwarten berechtiget. Eine Statue stößt uns auf: Sie bleibt, wenn wir gleich das Auge, den Sinn, durch den wir am mehresten gewohnt sind, uns täuschen zu lassen, zudrückten.

Nie

Nie aber werden diese Mängel auffallender als wenn sich die Sculptur an Vorstellungen von Situationen wagt, zu deren deutlicher Erkenntniß die Zusammensetzung der handelnden Person mit vielen andern, mit Nebenwerken, und nun gar mit Gegenständen erfordert wird, die sich nicht greifen lassen; z. E. mit Gebäuden, mit Gegenden u. s. w. Das Unnatürliche fällt auf; außerdem habe ich schon im ersten Theile bei Gelegenheit des Farnesischen Stiers bemerkt, welche Schwierigkeiten sich weitläuftigen Compositionen in der Bildhauerkunst entgegen setzen. Ich bemerke nur noch hier am Ende: daß eine ganze Composition von Gestalten, die den vollkommensten Eindruck der Schönheit der Formen intendiren, einförmig werden müßte, und ohne Nachtheil der Deutlichkeit des Ausdrucks verschiedener Affekte sich nicht denken lasse.

Ganz anders verhält es sich mit der Mahlerei. Diese hat zwar auch Schönheit zum höchsten Zweck, aber in einem viel weitläuftigeren Verstande als blos Schönheit der Umrisse, Vergnügen an dem Uebereinstimmenden, an dem Wohlgeordneten. Ihr ist Schönheit sichtbare Vollkommenheit, die sie in einem wohlgefälligen Ausdrucke einer coexistirenden Handlung suchet. Ich setze die Einschränkung wohlgefällig hinzu, weil sie den Ausdruck, der widrige Formen hervorbringt, scheuet, und die Schönheit derselben zur Verstärkung des Interesse braucht. Aber da sie auf das Anziehende einer schönen Gestalt in Ruhe nicht den nämlichen Anspruch hat als ihre Schwester die Sculptur, so arbeitet sie auch weniger darauf los: und von jeher hat man diejenigen Mah-

ler am höchsten geschätzt, die die Darstellung des Eindrucks einer thätigen Seele auf den Körper zum Gegenstande ihrer Bemühungen gemacht haben.

Mich dünkt mit Recht! Eine schöne Figur in Ruhe in der Mahlerei, und in der Bildhauerkunst, welch ein Unterschied! Diese letzte giebt einen so vollständigen Genuß, wir treten um sie herum, wir beschauen, wir betasten sie von allen Seiten; die Illusion, welche so hoch getrieben ist, als die bildenden Künste es zulassen, scheint uns so sehr an ihrer Stelle, so richtig angewandt, um die Ansprüche auszufüllen, welche wir an Uebereinstimmung sichtbarer Theile zum sichtbaren Ganzen machen! Aber der gemahlten Figur in Ruhe scheint, so schön sie ist, noch immer etwas abzugehen. Ist es die wirkliche Ründung, ist es der Anspruch den uns die Farbe, der Blick, die deutlichsten Zeichen des Lebens auf merkbarere Andeutung eines würksamen Wesens geben? Genung! die Erfahrung lehrt es, wo es auf Schönheit der Gestalt ankommt, da vereinigen wir uns mit einem Werke in runder Bildnerei viel inniger als mit einem andern auf der Fläche.

Den Abgang dieses Genusses ersetzt die Mahlerei durch Darstellung der Gestalt in Handlung. Diese liefert sie in einer mehr befriedigenden Maaße als alle übrige bildende Künste. Bei einzelnen Figuren, die getrennt von äußeren Verhältnissen stehen, fließen freilich Mahlerei und Bildhauerkunst zusammen, aber auch hier hat die erste den Vorzug einer größeren Treue in Darstellung des Affekts. Wer sich davon überzeugen will, darf nur den Kopf einer Niobe und

einen

einen Magdalenenkopf vom Guido vergleichen. Der zum Himmel gekehrte Blick, die rollende Thräne, die Farbe, das fliegende Haar, die Hände, denen man es ansieht, daß sie den schönsten Busen schlagen, nicht blos betasten: Alles dies drückt die Bildhauerei nicht mit gleichem Glücke aus. Große Compositionen aber, die mit dem Affekt der handelnden Person zugleich die Veranlassung der Handlung in ihrer Lage gegen andere zeigen, giebt die Mahlerei allein.

Die Mahlerei ist privilegirt, uns zu täuschen. Wir erblicken ein Gemählde wie ein Phantom, wie eine Erscheinung an der Wand, die verschwindet, so bald wir darnach greifen. Alles, was daher in der Natur dem Scheine ähnlich ist, entweder der Geschwindigkeit wegen, mit der es übergeht, oder weil wir nie durch das Gefühl uns von dessen Würklichkeit haben überzeugen können, stimmt mit dem Umfang ihrer Hervorbringungskraft überein. Dahin gehört der flüchtige Eindruck der Seele auf den Körper, dahin ein großer Umfang von Gegenständen, die sich mit den Händen nicht auf einmal umfassen lassen.

Sollte sie daher auch bei Darstellung dieses blos Sichtbaren den Grad der Illusion nicht erreichen, auf den die Sculptur in Hervorbringung zu betastender Körper Anspruch machen kann; wir verzeihen ihr. Sie liefert uns tausend Begebenheiten, die wir lieber mangelhaft als gar nicht sehen wollen, und zu deren versinnlichter Anheftung die runde Bildhauerei ganz außer Stande ist; die flache aber mit größerem Bedürfniß unserer Nachsicht.

Lassen Sie mich meine bisherigen Bemerkungen noch einmal unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen.

Die Sculptur liefert den Genuß schöner Gestalten vollständiger als jede andere bildende Kunst: hingegen zur vollständigen Darstellung einer Handlung, zum Ausdruck einer wirklich thätigen Seele, in der Lage, die diese Thätigkeit rechtfertigt, ist sie weniger geschickt. Dieser letzte Vorzug gebührt der Mahlerei in einem Grade, den keine andere Kunst erreicht; dagegen gewährt sie den Eindruck einer schönen Bildung mangelhafter als die Bildhauerkunst.

Nun soll jede Kunst dasjenige am liebsten hervorbringen wollen, was sie am vollständigsten hervorbringen kann: mithin muß die Bildhauerkunst in allen Fällen, wo sich Schönheit der Bildung und Ausdruck einer thätigen Seele in gleicher Vollkommenheit nicht erreichen lassen, lieber die Seele in Ruhe lassen, auf den Antheil, den wir an ihrem interessirten Zustande nehmen, in der größten Vollkommenheit Verzicht leisten, um das Anziehende einer schönen Gestalt zu bewahren, und umgekehrt die Mahlerei lieber weniger vollkommen an Gestalt und desto wahrer im Ausdruck derjenigen Fassung der Seele seyn, welche die Handlung erfordert.

Aber sollten sich nicht beide in einem gleich hohen Grade vereinigen lassen? Da die Alten auf dieser Stufe der Vollkommenheit gestanden haben, warum sollten nicht wir Neueren? —

Wir wissen nichts gewisses von den historischen Compositionen der alten Mahler. Es hat sich kein

vor-

vorzügliches Werk dieser Art auf uns erhalten. Was wir von ihnen es sey an Beispielen oder an Grundsätzen, für die Mahlerei erborgen könnten, würde blos von der Sculptur zu borgen seyn: und von dieser läßt sich so gut wie gar nichts borgen. Es scheint vielmehr, daß die Regel der Abwechselung in der Einheit; des Contrasts; der nothwendigen Vernachläßigung der Nebenfiguren; der Streit zwischen dem Ausdruck eines lebhaften Affekts, und der Uebereinstimmung der Umrisse unter einander, es zu aller Zeit unmöglich gemacht habe, die Darstellung einer Begebenheit, die mehrere Akteurs erfordert, mit lauter Idealen schöner Gestalten zu vollführen.

Doch es sey! Die Griechen haben es gekonnt. Können es darum die Neueren? Die Griechen waren von der schönsten Natur umringt, alle ihre Erfahrungen über die Aeusserung der Seele auf den Körper machten sie an den schönsten lebenden Geschöpfen. Wo soll der neuere Künstler die seinigen machen? Nicht in der Natur? Am Stein, der in einer ganz andern Absicht bearbeitet, ruhig vor ihm steht, von alle dem, was ihn umgiebt so absticht, daß er hundertmal mehr Schöpfer als sein Vorgänger der Grieche seyn müßte, um ihn ohne Nachtheil für Wahrheit in eine thätige Lage zu übertragen?

Ich habe schon bei einer andern Gelegenheit geäußert, daß ich die Ursache, warum Raphael die schönsten Ueberbleibsel der Alten in seinen Gemählden nicht nutzte, hauptsächlich darinn suche, daß er den Punkt, wo die idealische Gestalt, die er in Ruhe sah, mit dem Ausdruck einer thätigen Seele, die er, um

treu

treu zu seyn, sehen wollte, zusammentrifft, zu finden verzweifelte.

Wie viel leichter kann auch dem Griechen die Vereinigung des Ideals eines interessanten Ausdrucks und des Ideals der Gestalt geworden seyn? Dies Volk, so fähig der feinsten Empfindungen, durch höheren Scharfsinn, und reizbarere Nerven, schloß vielleicht aus Bewegungen des Körpers, deren Bedeutung uns entgehen würden, auf Affekte, zu deren Darstellung wir eine starke Anstrengung der Gliedmaaßen verlangen.

Es läßt sich aber auch ein von diesem verschiedener Fall annehmen: Die Mahlerei der Alten war nicht die Mahlerei der Neueren. Diese Voraussetzung ist gar nicht unwahrscheinlich: denn in keiner Kunst sind die Neueren so sehr original als in dieser, haben aus Mangel an Vorbildern ihre Beispiele, Regeln der Würkung und der dahin abzweckenden Mittel, so ganz sich selbst zu verdanken. Sind die wenigen Gemählde der Alten, die wir später aufgefunden haben, ihre Basreliefs, Copien nach ihren verlohren gegangenen Meisterstücken, wenigstens in dem nämlichen Stile gedacht; so weichen die Grundsätze ihrer dichterischen und mahlerischen Erfindung ganz von den unsrigen ab. Sie haben ihre Sujets weniger reich an interessantem Ausdrucke gewählt, weniger darauf geachtet, dem Nachdenken und der Mitempfindung Nahrung zu geben: Sie haben weniger Rücksicht darauf genommen, jeder einzelnen Figur einen unzuzertrennenden Antheil an der Haupthandlung nehmen zu lassen, sie als Theil des Ganzen

zu

zu betrachten: Sie haben sie weder nach den Regeln der Perspektive, noch der Gruppirung in Rücksicht auf Form und Beleuchtung der Massen zusammengestellt: Allerwärts haben sie den Eindruck der Schönheit im Einzelnen besorgt: Kurz! die Mahlerei und die Bildhauerkunst haben sich bei ihnen in Absicht auf Erfindung und Anordnung keinesweges unterschieden.

Gesetzt wir nähmen dies an; enthält dies eine unbedingte Verbindlichkeit zur Nachfolge für die Neueren? Ich glaube nicht. Die Griechen hatten ein so feines Empfindniß für die Schönheit der Gestalt, ihre Einbildungskraft, ihr Herz wurden durch jede Veranlassung so leicht in Bewegung gesetzt, daß wir nördlichen Völker auf ein ähnliches Vergnügen in eben der Stärke keinen Anspruch machen dürfen. Wir verlangen viel stärkere Räder um unsere Aufmerksamkeit zu spannen. Die Meisterstücke der Griechischen Bühne würden auf der unsrigen schlechtes Glück machen, und ich fürchte, man müßte uns ein anderes Clima, andere Nerven, und vorzüglich unsern Begriffen von den Vorzügen der Mahlerei eine ganz andere Richtung geben, damit auch die Gemählde der Alten uns gefallen könnten.

Sollten wir aber den Abfall des Genusses, den wir auf diesem Wege leiden, nicht auf einem andern wieder einbringen können? So scheint es! Raphael und Correggio scheinen durch die Bedürfnisse der Nation, für die sie arbeiteten, geleitet, von selbst auf diesen Weg gekommen zu seyn. Seitdem diese grossen Meister unser Vergnügen durch ihre Meisterstücke

besorgt,

besorgt, und wirklich bei Ermangelung von Vorbildern durch deren Zusammenhaltung wir die Aechtheit der neuen Verfahrungsart hätten prüfen können, unsern Geschmack erzogen haben, muß die Erfindung eines Gemähldes nach ganz andern Grundsätzen geprüfet werden, als ein Werk der runden und flachen Bildnerei.

Uns ist ein Gemählde, ich rede von weitläuftigern Compositionen, ein Ganzes, das Herz, Kopf und Einbildungskraft, durch wahren und wohlgefälligen Ausdruck einer Handlung unter Mitwürkung der Färbung und Beleuchtung zu interessiren im Stande ist. Wir wollen, daß die handelnden Personen einen vollständigen Begriff der Situation geben, in der sie sich befinden, daß die Gründe, warum diese Figur so und nicht anders sich gebährdet, aus der Gebährde der neben ihr stehenden erklärbar sey. Wir leiden keinen Fehler, der die Illusion zerstören kann, keine Vernachläßigung der Nebenwerke, so bald die Hauptabsicht, den Ausdruck wahr zu machen, darunter leidet.

Wir vermeiden zwar sorgfältig das Widrige, wir suchen die Schönheit der Gestalt, aber sie ist allenthalben dem Ausdruck des Ganzen untergeordnet.

Was den Ausdruck der Handlung auf eine wohlgefällige Art unterstützen kann, ist schön. Müssen wir um die Hauptfigur herauszuheben, eine minder schönere bei ihr hinstellen; wir machen uns daraus kein Bedenken: Müssen wir die Menschen an einem Orte zusammendrängen, müssen wir den Grad des

Antheils

Antheils bestimmen, den verschiedene Menschen an einer Handlung zu nehmen im Stande sind; wir entziehen dem Auge oft die Theile des Körpers, die an Gestalt die schönsten sind, und zeigen ihm andere, die den Ausdruck des Ganzen besser unterstützen. Ja! zuweilen opfern wir den einzelnen Theil des Körpers der Form der Masse mehrerer zusammengruppirten auf. Das Auge will Ruhe haben, wir halten eine schöne Figur im Schatten.

Alles dies beweist, wie viel wir über die Nothwendigkeit einer schönen Bildung einzelner Figuren zu Gemählden, die eine Handlung darstellen, anders denken als die Bildhauer und vielleicht auch die Mahler der Alten. Wir konnten nicht so schön seyn, wie sie, möchte ich mit dem Apelles sagen, wir haben gesucht reicher zu werden, und wenn wir den Eindruck des Ganzen durch Schönheit zu unterstützen suchen, so besorgen wir diese doch nur in so fern wir zugleich bedeutungsvoll bleiben können; die Alten waren so bedeutungsvoll als sie sich schön erhalten konnten. Unsere Mahlerei verhält sich zu ihrer Sculptur, als Künste, die das Coexistirende darstellen, wie sich in Künsten, die das Successive schildern, die Pantomime zum Tanz verhält. Ja! wenn ich nur witzig seyn wollte, so möchte ich sagen, daß die Mahlerei den Begriff des Coexistirenden, die Bildhauerei des einzeln Existirenden unter den bildenden Künsten am vollständigsten lieferen.

Sind diese Voraussetzungen wahr, wie sie denn die Erfahrung bestätigt, so folgt daraus, daß die Spur zur Vollkommenheit in der Mahlerei nicht von

der

der Schönheit zur Wahrheit des Ausdrucks, sondern umgekehrt ausgehe: daß daher die Befolgung eines Weges, den die Bildhauerei in Rücksicht auf einen ganz andern Zweck einschlägt, mit unendlichen Gefahren der Verirrung verknüpft sey.

Welches ist die erste Regel, die man dem Schauspieler giebt, der durch seine Aktion ein deutliches Bild von dem Zustande seiner Seele in einer gewissen Situation geben soll? Er soll über die Sorge für die Schönheit seiner Gebährden, nie die Wahrheit des Ausdrucks aus den Augen setzen. Und eine andere Regel, die von dieser abhängt: Er soll nie dem Tänzer, und wäre seine Stellung noch so wohlgefällig, diese sclavisch abborgen. Er soll auf die Natur um ihn herum, auf seine eigene Empfindung zurückgehen, sie zuerst zu Rathe ziehen, die Aktion, die sie ihn lehrt, nach den Grundsätzen der Schönheit, von denen seine Seele im Allgemeinen durchdrungen ist, ummodeln, nicht nach gegebenen Vorbildern der Schönheit im Einzelnen bestimmen.

Mich dünkt eine gleiche Verbindlichkeit ruhet auf dem Geschichtsmahler. Wenn er seine erste Rücksicht auf Schönheit der Bildung einzelner Figuren nimmt, wenn er gar in dieser Absicht ganze Statuen der Alten in seine Gemählde überträgt; so wird er den Ausdruck, der der Situation angemessen ist, ganz gewiß verfehlen. Er wird nicht hoffen dürfen, die Schönheit des Originals zu erreichen, und die Empfindung der Wahrheit wird in ihm erkalten.

Die langsame mechanische Behandlung löscht ohnehin das Feuer der Einbildungskraft so leicht aus,

und stumpft die Spitze des Gefühles ab; wie viel größer ist diese Gefahr, wenn wir Geschöpfen einer fremden Erfindung einen der selbst gedachten Situation angemessenen Ausdruck geben sollen. Geschöpfen, die wir in einem Zustande der Ruhe vorgestellt sehen, welcher für die Würkung, die sie hervorbringen sollten, vollkommen paßte, und die wir nun erst in einen leidenschaftlichen versetzen müssen!

Aber wie soll es denn der Künstler machen? Soll er dem bärtigen Bettler die Rolle eines Apostels geben, der Buhlerin die Rolle einer Diana? Ich billige so wenig das Modell aufgerafft von der Straße, als das Meisterstück hergeholt aus den Sälen des Vaticans: obgleich in Rücksicht auf Wahrheit, die Bequemlichkeit das lebende Modell in die passende Stellung zu setzen, diesem einen unstreitigen Vorzug vor dem unbeweglichen Steine anweiset.

Aber o! junger Mahler! wenn du Genie hast zur Darstellung handelnder Menschen unterstützt von einer wohlgeleiteten Ausbildung, du wirst nicht fragen, woher du deine Gestalten nehmen sollst! Du hast den Keim zu Affekten in dir selbst, du hast dir selbst und andern ihre Aeußerungen abgestohlen! Du wirst begeistert von einem heiligen Feuer, mit der Vorstellung einer Situation, die einer wohlgefälligen sichtbaren Darstellung fähig ist, zugleich die Gestalten in deiner Seele aufsteigen sehen, die sie verlangt! Sie werden die ergreifende Wahrheit haben, die ein langes Studium der Natur deiner Erinnerung eingeprägt hat; Sie werden den Zusatz von Schönheit

haben, mit dem zu schaffen, durch deine lange Bekanntschaft mit den Antiken, und durch dein stetes Streben, die Natur zum Ideal zu heben, dir zur Fertigkeit, zur andern Natur geworden ist! Geht ihnen etwas an Wahrheit, an möglicher Schönheit ab, führe sie auf die Natur, auf die Antike zurück; aber daß sie nie das Eigenthümliche des Charakters verlieren, den die Situation fordert, den deine Empfindung ihnen mittheilte!

* * *

Fortgesetzte Beschreibung der Gallerie.

Im ersten Zimmer zunächst dem Saale.

† Basrelief über dem Camine Antiope zwischen ihren beiden Söhnen Zethus und Amphion. Der Ausdruck des Trostes, den sie ihrer Mutter geben, ist unvergleichlich. [23])

* * *

In dem letzten Zimmer.

Zwei weibliche Büsten von grünem Basalt, von gutem Charakter.

Eine Büste aus weißem Marmor.

* * *

Nebengebäude Casino.

Im ersten Zimmer mit dem Billard.

Mehrere Statuen in Nischen. Man findet nichts Außerordentliches darunter.

In

23) Winkelm. G. d. K. S. 720.

In einem Nebenzimmer, das mit Arabesken gezieret ist, trifft man einen weiblichen Satyr, und in einem kleinen Cabinet dabei ein Basrelief im Etruscischen Stile an.

Linker Hand von dem Billard sieht man in einem kleinen Hofe über einer kleinen Fontaine den Priester, von dem Winkelmann [24]) glaubt, daß er ein Etruscisches Werk sey. Künstler und Liebhaber werden sich wohl nicht dabei aufhalten.

Auf dem Wege von hieraus zum sogenannten Caffeehause oder zur Grotte.

Eine Gruppe eines Satyrs, der den Apollo auf der Flöte spielen lehrt, einen Jupiter, und einen Paris.

In dem Caffeehause oder in der Grotte selbst.

† Eine schöne Vase von weißem Marmor, mit einem Bacchanal von gutem Stile.

Pollux, der den Lynceus umbringet, Basrelief mit Figuren in Lebensgröße.

Eine Vase, die zu dem Bassin einer Fontaine gedient zu haben scheint, mit schönen Figuren von Faunen, Baechantinnen, Hermaphroditen u. s. w. Sie sind von schöner Erfindung.

Theseus, der seine Waffen unter einem Felsen findet. Basrelief.

24) G. d. K. S. 158. W. E.

Ein Sarcophag mit der Hochzeit des Peleus. Winkelmann [25]) spricht davon mit vielen Lobeserhebungen. Auch sind Zusammensetzung und Stil vorzüglich in Köpfen und Gewändern des Lobes werth; aber die Ausführung ist hin und wieder vernachläßiget, und die Figuren sind ein wenig kurz. Mit wenig Mühe würde man ein vortreffliches Werk daraus machen.

Noch bemerke ich der Seltenheit wegen, eine Phädra, die von der Amme getröstet wird, welche nachher bei dem Hippolytus auf eben diesem Basrelief zur Unterhändlerin wird.

Unter den Statuen.

Zwei Wiederholungen eines Amors der den Bogen spannt. Die Körper, die antik sind, sehr schön.

Ein Alexander, ein sitzender August geharnischt.

Eine sitzende Roma mit einem Gewande von schwarzem Marmor.

Unter einer Fontaine.

Eine Nymphe und zu beiden Seiten zwei colossalische Köpfe von Flußgöttern. Winkelmann [26a]) hält diese Köpfe für Tritonen. Floßfedern bilden ihre Augenbraunen. Sie unterscheiden sich von einem ähnlichen Kopfe in dem Museo Clementino durch einen gemeinern Charakter.

Xystus

25) Geschichte der Kunst S. 498.

26a) G. d. K. S. 293.

Xystus oder Hemicyclium.

Aesop, eine Terme voller Charakter.

Ein schöner Tiber, und ein Trajan. Büsten.

Otto eine seltene Büste. Nase neu. [26b])

Eine Pallas wegen großer Sohlen merkwürdig.

Eine Diana.

Caligula als Priester, [27]) schlecht, aber rar.

Auf den Säulen einige Schauspieler mit Masken. Vitellius und Antonin der Fromme. Büsten.

† Aesculap eine gute Statue. Winkelmann [28a]) rühmt vorzüglich den Kopf und bemerkt daran die gehobenen Haare, in welchem einzelnen Theile kein besonderer Unterschied sey zwischen dem Vater der Götter und dessen Enkel.

† Titus, Büste.

Vespasian, Büste.

Hadrian.

Theophrast, Büste mit einem antiken Nahmen.

Septimius Severus, Caracalla, Lucius Verus, Büsten.

Ein Hercules Bibax oder trunkener Hercules, Statue. Er stützt sich schwankend auf seine Keule. Auf diese Vorstellung ist man wahrscheinlich

26b) Winkelmann G. d. K. S. 818.

27) Winkelmann G. d. K. S. 796.

28a) G. d. K. S. 290.

durch die Bemerkung gekommen, daß Männer von starker Natur nicht immer die enthaltsamsten zu seyn pflegen. [28b])

Thetis. † Thetis. In den Trümmern der Villa Antonini Pii gefunden. Der Kopf, ein Arm, beide Hände, und ein Bein sind neu. Sie ist bis auf die Schenkel unbekleidet, und lehnt sich auf ein Ruder, welches auf einem Triton stehet. Mit diesem hat sich ein Theil der Base erhalten, worauf drei Dolche erhoben gearbeitet sind, und die, wie Winkelmann [29]) behauptet, nicht, wie gemeiniglich angenommen wird, am Vordertheile, sondern am Hintertheile der alten Schiffe befindlich waren. Nach dieser Idee ist die Base ergänzt.

Winkelmann geräth bei Beschreibung dieser Statue in eine Art von Entzückung, die man seinem feurigen Gefühle für das Schöne, und seiner dankbaren Anhänglichkeit an dem Cardinal seinem Gönner zu Gute halten muß. — „Sie gehöre, sagt er, „unter die allerschönsten des Alterthums." — „In keiner weiblichen Statue, die mediceische Venus kaum ausgenommen, erscheine die Jugend an der Gränze des reifern Alters so schön, so züchtig rein." — „Ihr Haupt gleiche der aufbrechenden Knospe einer Frühlingsrose." — „Unter dem Gewande erblicke man die schönsten Schenkel, die je in Marmor gebildet worden." — „Der dichterische Meister dieser Nereide bringe sie aus den Wellen des Meeres heraus, annoch ungerührt von Liebe" ꝛc. —

Ganz

28b) Winkelm. Versuch einer Allegorie S. 45 bemerkt, daß er sein Wasser läßt.

29) G. d. K. S. 849.

Ganz so viel dürften unbefangene Augen wohl nicht in dieser Statue finden. Inzwischen gehört sie immer unter die schönsten und seltensten dieser Sammlung. Ihr Charakter läuft mit dem Charakter einer Venus zusammen.

Galba, seltene und schöne Büste. [30])

Ich vermuthe auch, daß hier die weibliche Statue mit einem männlichen Gesichte stehet, von der Winkelmann [31]) als von der angeblichen Mutter des Heliogabalus redet, die ich aber übersehen zu haben bekennen muß.

An den Basen dieser Statuen sind Basreliefs angebracht, die für die Kunst wenig Merkwürdiges haben.

* * *

Hinter diesem Xystus findet sich ein Vorsaal, in dem man mehrere Aegyptische Figuren antrifft.

Eine Aegyptische Priesterin aus weißem Alabaster mit Hieroglyphen. Der obere Theil ist modern. Winkelmann [32]) spricht weitläuftig davon. Sie gehört aber nicht in meinen Plan.

Eine Isis aus schwarzem Basalt. Sie scheint eine Nachbildung des älteren Stils zu seyn. Inzwischen verräth das zwischen den Brüsten zusammengeknüpfte Gewand den Künstler mit griechischen Ideen. [33])

30) Winkelmann G. d. K. S. 818.

31) G. d. K. S. 860.

32 G. d. K. 113.

33) Winkelmann G. d. K. S. 79.

Eine Menschenfigur mit einem Löwenkopfe. Winkelmann sagt: [34a]) der Kopf habe etwas von einem Löwen, einer Katze und einem Hunde zugleich), und nennt sie Anubis. Vermischung des Griechischen und Aegyptischen Stils aus rothem Marmor oder wie andere wollen, aus Lava. Den Brüsten nach sollte man diese Statue für eine Bubastis halten.

Eine große Aegyptische Figur von Rosso antico. Scheint aus der Zeit des Hadrians zu seyn.

Ein Aegyptischer Priester aus schwarzem Marmor auf den Hacken sitzend.

* * *

Hinter diesem Vorzimmer folgt ein Saal.

Er ist sehr schlecht decoriret, und der Plafond, der ein Bacchanal vorstellet, und nach einer Zeichnung des Gulio Romano gemahlt ist, macht dem Meister wenig Ehre.

Man sieht hier zwei Statuen von schwarzem Marmor, einen tanzenden Faun, und einen Ringer, der ein Oehlfläschchen hält, [34b]) an deren Fußgestellen aber † zwei sehr schöne Mosaiken. Das eine soll eine Schule der Philosophie, das andere Hesione vorstellen, die Hercules errettet. Auf dem letzten bemerkt Winkelmann [35]) den Schleier, womit Hesione ihr Haupt bedeckt, als den einzigen, der ihm bekannt ist.

In

34a) G. d. K. S. 73.

34b) Winkelmann erwähnt beider. G. d. K. S. 517.

35) G. d. K. S. 419.

* * *

In der Mitte des Gartens eine schöne Fontaine, die aus einem großen Bassin von schwarzem Granit bestehet, welches vier Atlanten oder Sylenen tragen. Die Atlanten haben viel Charakter und Ausdruck, und die Masse des Ganzen ist mahlerisch und wohl angeordnet.

Ferner trifft man darin mehrere Sphynxe, eine große Chimära, viele Statuen, Büsten, Sarcophagen, die zu Fontainen dienen, eine schöne gut erhaltene Meta Circi, ein wildes Schwein in einer Grotte, und einen Obelisk an.

Diesen Obelisk bekam der Cardinal auf eine sonderbare Art. Er diente einer der Thüren des Pallastes des Prinzen Santa Croce zum Pfeiler. Ein Engländer fand ihn, und der Cardinal hatte viele Mühe und Kosten, ihn zu erhalten.

* * *

Unter der Terrasse vor dem Hause.

† Zwei vortreffliche colossalische Büsten des Titus und des Trajans. [36])

Ein Flußgott aus schwarzem Marmor.

Zwei Sphynxe aus Granit.

Noch ein anderer Flußgott aus schwarzem, und

Ein dritter aus weißem Marmor. Alle in Nischen, die auf Caryatiden ruhen.

36) Winkelmann redet von dem ersten G. d. K. S. 820. von dem zweiten ebendaselbst S. 829.

* * *

Auf der Terrasse vor dem Hause selbst, eine vortreffliche Vase, die auf Greifen stehet; zwei Löwen aus weißem Marmor; einige Termen und Statuen.

* * *

Winkelmann [37]) erwähnt einer erhobenen Arbeit in dieser Villa, worauf ein kindlicher Satyr oder Faun (er nennet ihn das schönste Kind, welches sich aus dem Alterthume erhalten hat) mit solcher Wollust aus einem Schlauche trinke, daß die Augäpfel in die Höhe gedrehet wären.

Nach den Erkundigungen, die ich darüber in Rom einzog, sollte dieses Werk schon bei Lebzeiten des Cardinals abhanden gekommen seyn, ohne daß man den Ort seiner gegenwärtigen Aufbewahrung wüßte. Jetzt finde ich in der neuen italiänischen Uebersetzung der Winkelmannischen Geschichte der Kunst von Fea T. II. p. 122. n. B. daß es ins Museum Clementinum gekommen sey, und daß man bei der Restauration dem Knaben eine Schaale in die Hände gegeben habe, in der Stellung, als wolle er sie zum Munde bringen, um daraus zu trinken. Ich habe dies Werk bei meiner Anwesenheit in Rom nicht gefunden.

Winkelmann [38]) gedenket auch eines als Bacchus ergänzten Apollo 9 Palme hoch, von der Mitte des Körpers an bis auf die Füße bekleidet, als eines Beweises, daß in einigen Statuen des Apollo dessen

37) G. d. K. S. 489.

38) S. 285.

dessen Bildung einem Bacchus sehr ähnlich sey. Ich habe di se Figur wahrscheinlich übersehen, so wie zwei jugendliche Hermen [39]) mit dem Felle eines Hundekopfs, wie Hercules mit der Löwenhaut bedeckt. Wahrscheinlich Lares, Penates oder Hausgötter, und die Nemesis, nach Winkelmann [40]) die einzige Statue dieser Göttin in der Welt.

Wenn auch der Antiquar in meiner Beschreibung etwas vermissen sollte, so fürchte ich doch für den Liebhaber schon zu umständlich gewesen zu seyn. Ich muß überhaupt bei dieser Gelegenheit meine Leser wiederholend erinnern, dies Werk nicht als eine Nomenclatur all und jeder Werke anzusehen, die vielleicht in verschiedener Rücksicht verschiedenen Beobachtern merkwürdig seyn könnten. Ich schreibe über Mahlerei und Bildhauerkunst in Rom, nicht über jedes daselbst befindliche Stück insbesondere. Was mein Gefühl für das Schöne rege gemacht hat, habe ich aufgezeichnet, und ich liefere es jetzt so wieder, wie ich glaube, daß es jenes Gefühl, und die Grundsätze rechtfertigen kann, auf die ich es zurückführe. Die Bildung des Geschmacks ist mein einziger Wegweiser; und nur dann verdiene ich Vorwürfe, wenn ich ein Stück vorbei lasse, welches diese auf eine merkliche Art befördern kann.

39) S. 83.

40) Versuch einer Allegorie S. 54.

Pallast Colonna.

Erste Reihe von Zimmern, die ehemals der Cardinal Pamfili und jetzt der Prinz d' Avello Bruder des Connetable bewohnet.

Erstes Zimmer.

Ist von Pozzo [1]) und Angelini [2a]) in schlechtem Geschmacke decorirt.

In dem zweiten Zimmer findet man einige Landschaften von Poussin [2b]) in Wasserfarben. Sie sind vortrefflich gedacht.

In

1) Andreas Pozzo geb. zu Trient 1642. gest. 1709. Er trat in den Jesuiterorden. Sein Hauptverdienst ist Perspektivmahlerei, die er bis zur höchsten Illusion trieb. Schade, daß sein Geschmack in der Architektur, und vorzüglich in den Decorationen, weder simpel noch edel ist, und daß seine Farben so leicht verblichen.

2a) Scipio Angelini von Peruzia geb. 1661. gest. 1729. ein geschickter Blumenmahler, mehr der Leichtigkeit als der Wahrheit wegen, die er in seine Werke brachte, merkwürdig.

2b) Wenn bei der Anzeige des Meisters einer Landschaft der Nahme Poussin schlechtweg genannt wird,

In einer Kammer darneben, eine Madonna auf durchsichtigen Alabaster gemahlt, über einem Altar in einer Nische. Das Licht fällt hinten durch, und wenn das Zimmer vorn verdunkelt wird, so ist der Effekt pikant.

Nach einigen Zimmern, die mit Gobelins tapeziret sind, folgt ein anderes mit einer Auferstehung des Lazarus von Battoni. Dies Bild ist eigentlich ohne Wahrheit, aber es hat das Verdienst einer guten Anordnung und eines sehr pikanten Helldunkeln.

Man sieht hier auch einige Landschaften von Lucatelli in der Manier des Salvator Rosa, den er überhaupt nachzuahmen suchte.

Zwei Landschaften des Claude Lorrain, die aber nicht zu seinen besten Werken gehören.

† Zwei ganz vortreffliche Marinen von Backhuysen. [3])

In

wird, so versteht man darunter den Caspre, oder Guaspro Poussin. Sein Vetter Nicolaus hat zwar auch Landschaften gemahlt: aber dann pflegt der Vornahme mit genannt zu werden. Bei historischen Compositionen deutet hingegen der Nahme Poussin schlechtweg den Nicolaus an. Denn in dieser Art Mahlerei war der Caspre nicht sonderlich stark.

3) Ludolph Backhuysen geb. zu Embden gest. 1709. niederl. Schule. Geschickter Marinenmahler.

In einem darauf folgenden Saale.

Zwei der besten Landschaften des Orizonte.

Eine sehr schöne Marine von Lucatelli.

Zwei Poussins in Wasserfarben.

Die berühmte Cencia.

† Die berühmte Cencia. So nennt man einen weiblichen Kopf, der die Gewähr für jene Worte eines unsrer berühmtesten dramatischen Schriftsteller leistet: Die Natur wollte bei der Bildung des Weibes ihr Meisterstück machen, aber sie nahm den Stoff zu fein. Wo wäre der determinirteste Ehescheue, der gegen das Glück, das ihm aus diesen Augen voll unaussprechlicher Sanftmuth, Hingebung und Empfindbarkeit versprochen würde, nicht gern allen Vorzügen des ungebundenen Standes entsagte? Wo der Spötter des weiblichen Geschlechts, dessen Pfeile an diesen Zügen voll unbefangener Unschuld nicht stumpf zu Boden fielen? Kein Gedanke an ein anderes Gesetz, als das was die Natur ihrem Herzen einschrieb, hat dieses je in heftigere Bewegung gesetzt, und sind ihr Wünsche übrig geblieben; — sie wird die Gewährung mit Dankbarkeit, die Versagung ohne Murren tragen.

Kurz! Cencia ist das Ideal der sanftesten, gefühlvollesten, reinsten und duldsamsten weiblichen Seele, nicht das Ideal der Formen, nicht eines hohen Ausdrucks. Man kann schöner seyn, vielleicht interessanter, aber liebenswürdiger ist man nicht.

Diese Liebenswürdigkeit, diese Liebenswürdigkeit des Herzens, die aller Herzen gewinnt, ist die

Ursache

Ursache gewesen, warum man die Gestalt, die sie in ihren Zügen zeigt, so gern überall hat um sich haben mögen. Von keinem Gemählde sieht man häufigere Copien als von diesem.

Nimmt man den Nahmen, den man diesem Kopfe beilegt, als gewiß an, so gehört er einer Vatermörderin. Man trägt sich nämlich in Rom mit einer Geschichte, nach welcher der Ort, wo gegenwärtig die Villa Borgheſe befindlich ist, die Besitzung einer reichen Familie war, Cenci genannt. Das Haupt derselben, ein Ausbund aller Laster, hat, nach eben dieser Sage, wiederholte Angriffe auf die Unschuld seiner Tochter gewagt, denen zu entgehen, diese einige Mörder, den unnatürlichen Vater umzubringen, bestellte. Als diese schon in der Kammer verborgen waren, hat die Tochter den Dolch ergriffen, und den Vater selbst im Schlafe erstochen. Mutter und Bruder haben darum gewußt: Sie sind alle drei vor der Engelsburg enthauptet worden, und die päbstliche Kammer hat ihr Vermögen eingezogen, von dem der Cardinal Scipio Borgheſe, Neffe des damaligen Pabstes Paul des 5ten an dem Platze, dessen Besitzung einen Theil desselben ausmachte, die berühmte Villa Borgheſe angelegt hat.

Andere geben der Geschichte eine andere Wendung, glauben die Familie sey blos ein Opfer der Häabsucht der Familie Borgheſe geworden, und das angedichtete Laster eine Beschönigung ihrer Bosheit. Andere leugnen sie ganz ab, und gewiß ist es, daß sie nicht vielmehr, als die Autorität einer italienischen Novelle für sich hat, die im Manuscript

in

in der Bibliothek des Prinzen Chigi aufbewahrt wird.

Genung, der ersteren Behauptung nach, hat Guido Reni dieses Portrait nach der Mörderin in dem Aufzuge gemahlt, wie sie zum Richtplatz geführt worden, und diese Nachricht ist in Deutschland durch Hrn. Lavaters physiognomische Fragmente besonders ausgebreitet worden. Mir scheint sie sehr verdächtig. Nicht zu gedenken, daß die eben angeführte Novelle der Delinquentin am Tage ihrer Hinrichtung ein schwarzes Gewand giebt, und daß sie hier im weissen erscheint; daß zu Frescati in der Villa Mondragone ein Bildniß der Cencia hängt, das, den Abstand der Natur gegen das Ideal abgerechnet, mit dem unsrigen nicht die geringste Aehnlichkeit hat: wie lassen sich die heitere Ruhe, die reizvolle Unbefangenheit, die sanfte Zärtlichkeit, Hauptzüge in dem gegenwärtigen Kopfe, mit der Fassung der Unglücklichen am Tage ihrer Hinrichtung reimen? Auch bei dem höchsten Bewußtseyn von Unschuld würde doch ihr Blick über den Tod ihres Vaters, über das Schicksal ihrer Mutter und ihres Bruders ernster und eingezogener geworden seyn. Kurz! ich glaube man geht am sichersten, wenn man schlechtweg sagt: es ist ein idealisirtes Portrait eines jungen Mädchens in dem angegebenen Charakter.

So zweifelhaft wie die Bedeutung ist auch der Nahme des Meisters. Man schreibt dies Bild dem Guido Reni zu, aber die Behandlung ist ganz verschieden von derjenigen, die wir ihm kennen. Die Umrisse sind bis zur Ungewißheit verschmolzen, und die

die Schatten fallen ins braunröthliche. Wahrscheinlich ist es von spaterer Hand: Doch! es sey von wem es wolle, es bleibt immer ein sehr angenehmes Bild.

Wahrscheinlichkeit über Wahrheit in den bildenden Künsten.

Eine sehr interessante Frage würde es seyn: wenn dieser Kopf wirklich der Cencia gehört hätte, wäre der Mahler, der sie in dem Augenblicke der Ermordung ihres Vaters hätte darstellen wollen, berechtigt gewesen, denselben beizubehalten, da er so sehr mit dem Charakter contrastirt, von dem wir eine so kühne That erwarten dürfen?

Ich glaube nicht: und zwar nach der Regel, daß in den bildenden Künsten das Wahre dem Wahrscheinlichen aufgeopfert werden müsse. Der Dichter könnte durch Entwickelung einer Reihe von Atrocitäten es vielleicht wahrscheinlich machen, daß auch das sanfteste Geschöpf endlich zu einem verzweifelten Entschluß gegen den Urheber seiner Tage gebracht worden wäre; aber der Mahler, der die handelnde Person nur einmal zeigt, muß sie mit dem Charakter zeigen, der die gegenwärtige Handlung am auffallendsten begreiflich macht: so wie ich sie da sehe, würde sie den Stahl gegen sich selbst kehren, nicht gegen den Vater.

Eine Säule von Rosso Antico. Die daran befindlichen Basreliefs sind mittelmäßig.

* * *

Zur Wohnung des Prinzen d'Avello gehören noch einige Zimmer im obern Geschoß. Hier findet man

Den verlohrnen Sohn von Salvator Rosa. Ein Gassenjunge, der mit vieler Wahrheit dargestellt ist.

Mehrere Landschaften von Poussin in Wasserfarben.

Eine andere ebendesselben Meisters in Oehl, die einen Sturm vorstellet, ist von großem Effekt. Doch fällt die Färbung zu sehr ins Grüne.

Ein alter Kopf von Guido.

Ein heiliger Hieronymus von Spagnoletto.

Eine Familienscene, die man das Testament nennet, von ebendemselben.

✻ ✻ ✻

In einem andern Zimmer trifft man mehrere Gemählde vom Stendardo, [4a]) Orizonte, und Guaspro degli Occhiali an.

✻ ✻ ✻

In einem Schlafzimmer.

Brustbild der heiligen Magdalena von Guido.

† Eine heilige Magdalena, Bruststück von Guido. Für mich der schönste Weiberkopf, der je in neueren Zeiten gemahlt ist: das Kunstwerk, das ich unter allen in Rom wählen würde, wenn ich nur eines mit einer einzelnen Figur zu wählen hätte: der höchste Punkt der Vereinigung des Ausdrucks einer thätigen Seele, und der Schönheit der Gestalt, den ich in der Mahlerei kenne, und annehmen mag.

Eine Cencia unterscheidet sich von einer Magdalena, wie die Gattin von der Geliebten. Jene könnt

4a) Petrus van Bloemen, des Orizonte Bruder, geb. 1649. gest. 1719. mahlte gemeiniglich Feldschlachten, Caravanen, Pferdemärkte, Römische Feste ꝛc. und da er in diesen Aufzügen häufig Fahnen anbrachte, so erhielt er daher den Nahmen Stendardo.

könnt ihr achten, wenn ihr sie nicht anbetet. Diese ist euch alles oder sie ist euch nichts.

Der höchsten Tugenden fähig, wie der höchsten Irrungen, zu denen heißes Blut und überspannte Phantasie so leicht verführen können, hat Magdalena im Rausch der Sinne eine Zeitlang die Forderungen ihres leeren Herzens zu betäuben gesucht. Aber umsonst! Ihr liebeschwärmerisches Auge erhebt sich jetzt zum Himmel, den ihre Einbildungskraft an die Stelle des Irrdischen setzt, das die Wünsche ihres pochenden Busens nicht hat befriedigen können! Thränen rollen jetzt über ihre Wangen, Zeugen der Reue, daß sie ehemals durch eitle Freude entstellt sind! Jetzt fliegt unbekümmert um den Beifall der Sterblichen das goldene Haar schmucklos um ihren Busen. Sie schlägt die gefalteten Hände darwider voll Zerknirschung, Innbrunst und Hingebung in die Gnade des Himmels. Welch ein Weib für den Mann, der ihre Einbildungskraft und ihre empfindungsvolle Seele auszufüllen im Stande gewesen wäre! Wie sehr müssen selbst die überwundenen Schwachheiten die Sicherheit zu der Stärke zu der Haltsamkeit erhöhen, mit der sie forthin an der Tugend hängen wird! So viel über den Ausdruck.

Und nun die Schönheit der Form! Es ist nicht das Ideal der Antike, mit dessen Anblick uns zugleich alle Erinnerung und alle Hoffnung ähnlicher Erscheinungen in der Natur verläßt! Nein! Wir fühlen wohl, daß die Züge, aus denen dieser Kopf zusammengesetzt ist, uns nur einzeln in der Natur aufgestoßen sind, allein wir verzweifeln nicht daran, sie einst in wirklicher Vereinigung anzutreffen.

Vielleicht dürfte man in einer Kunst, deren Hauptvorzug Ausdruck einer thätigen Seele ist, das Ideal der Formen nicht treiben. Die Wahrscheinlichkeit, auf die es bei Darstellung des Affekts am meisten ankömmt, dürfte größer seyn, wenn die Gestalt, die sie ausdrückt, uns mit Hülfe einzelner Erfahrungen begreiflich wird.

Man behauptet inzwischen, daß Guido die glückliche Vorstellungsart der Magdalenen, die er so häufig wiederholt hat, nur dem häufigen Studio nach dem Kopfe der Niobe zu danken habe. So bald man dieser Behauptung die Erklärung giebt, daß Guido Reni durch häufige Vergleichung der schönen Natur mit dem schönen Originale in Stein, die Vereinigung von Wahrheit und Schönheit gefunden habe, die wir in seinen Magdalenen Köpfen bewundern, daß er dieser Niobe die Bildung seiner Ideen überhaupt verdanket habe: wohl! ich trete bei. Soll aber Guido Reni den Kopf der Niobe copirt, ihm den Ausdruck abgeborgt, nichts weiter gethan haben, als durch die Magie der Farben das Runde auf die Fläche zu übertragen, so muß ich dieses leugnen. Im Detail haben beide Köpfe der Niobe und der Magdalena nichts Aehnliches als die Richtung des Kopfs in die Höhe, und die Regelmäßigkeit der Züge überhaupt. Niobe ist eine majestätische ernste Schönheit, mit dem Bewußtseyn ihres Werthes, und dem Gefühl unverdienter Strafe: Magdalene die bekehrte Sünderin, die schöne Büßende, die warmes jugendliches Blut hat so gut als eine. An fühlbarer Wahrheit des Ausdrucks ist Magdalene über Niobe für uns nördliche Völker; an Schönheit der Gestalt

stalt aber unter dieser, selbst für uns. Vielleicht könnte eine Magdalene in Rücksicht auf einzelne Figuren für die letzte Besitzung der Mahlerei gelten, eine Niobe für die gemeinschaftliche Gränze.

Die Zeichnung ist äußerst richtig und bestimmt. Die Finger der Hand scheinen ein wenig zu lang, aber sie sind von schöner Form. Die Färbung ist ein wenig schwach, und fällt ins Graue.

Eine heilige Familie von Albano.

Eine heilige Therese von Guido Cagnacci. Dieselbe Stellung und der nämliche Ausdruck, wie in der Statue des Bernini in der Kirche Santa Maria della Vittoria.

Zwei Schlachten von Salvator Rosa.

St. Peter der Märtirer. Eine Skizze zu oder wie andre behaupten, ein Studium im Kleinen nach [4b]) dem berühmten Gemählde dieses Meisters, welches zu St. Giovanni e Paolo in Venedig hängt.

St. Paul der Märtirer ward in Gesellschaft eines Mönchs beim Eingange eines Waldes von einem Mörder überfallen. Der Mönch entfloh, aber St. Paul ward umgebracht. Dies ist die Geschichte, die der Pinsel des Tizians an dem angezeigten Orte vorgestellt hat. Sie macht das Sujet eines der berühmtesten Gemählde in Italien aus, und dies steht gänzlich seinem Ruhm. [5])

4b) Dies letzte scheint mir wahrscheinlicher.

5) Der Auftritt giebt in drei Figuren einen interessanten und abwechselnden Ausdruck der Wuth in dem

Verlöbniß der heiligen Catharina von Pietro di Cortona. Eine angenehme Zusammensetzung. Die Behandlung hat jedoch nicht das sfumato, das Verschmolzene, das Verblasene, welches sonst den Charakter des Pinsels dieses Meisters ausmacht. Vielleicht dürfte unser Bild eine Copie des Carlo Maratti nach einem Originale seines Meisters seyn.

In

dem Mörder, der Resignation in dem Heiligen und des Schreckens in dem fliehenden Mönche. Das wahre Maaß in der Darstellung dieser verschiedenen Gemüthsbewegungen ist dem Mahler ohne alle Carricatur geglückt. Mit Recht billigt man die Sparsamkeit in den Figuren, deren Anzahl die Verständlichkeit des Sujets erledigt. Sie sind gut mit einander verbunden. Die Formen, ohne schön zu seyn, vorzüglich in Köpfen und Händen wohl gewählt.

Die Zeichnung ist correkt, nur scheinen die Verkürzungen nicht durchgehends natürlich, woran aber das nachgeschwärzte Colorit Schuld seyn kann. Aus eben dieser Ursach erkläre ich mir den Mangel an Haltung und Harmonie. Man wirft der Carnation mit Recht vor, daß der Ton derselben zu sehr ins Rothe fällt: Sie bleibt aber demohngeachtet tizianisch. Oben sieht man eine Glorie von Engeln: Kinder, wie sie Tizian mahlte, das heißt, die schönsten der neueren Kunst.

Die Landschaft ist schön gedacht, und mit Leichtigkeit behandelt, nur fehlt der Duft in der Ferne. Man war dazumal auf das Geheimniß der Luftperspektive noch nicht gekommen.

✻ ✻ ✻

In einem andern Zimmer trift man unter mehreren Landschaften von Lucatelli, Orizonte, Stendardo auch eine von Poussin in Wasserfarben an, die eine Aussicht auf einen Fluß darstellet, und ehemals zum Deckel eines Claviers gedienet hat.

✻ ✻ ✻

Wieder in einem andern Zimmer sieht man eine Aussicht von Rom, und eine andere von Tivoli von Guaspro degli Occhiali.

✻ ✻ ✻

Untere Zimmer in der Wohnung des Connetable.

Der Plafond des ersten Zimmers ist von Benedetto Luti. Martin der Fünfte überreicht dem heiligen Carl Barromäus die Schlüssel des heil. Petrus. Das Verdienst dieses Gemähldes besteht in der Harmonie und Annehmlichkeit der Farben, und der Vertheilung des Lichts. Uebrigens sehen sich die Köpfe alle ähnlich, und sind ohne Ausdruck. Auch ist die Zeichnung unrichtig und das Colorit ohne Wahrheit blos nach der Palette ausgedacht.

Rund herum hat Battoni die Tugenden dieses Pabstes allegorisch vorgestellt. Man merkt den Figuren an, daß sie nach künstlich gestellten Academien gezeichnet, und in einem sehr conventionellen Colorit gemahlt sind. Diejenige, welche die Lampe hält, ist eine der besten, und hat etwas von der Manier des Guido.

Unter den Staffeleigemählden Eine Entführung der Europa. Ich gestehe, daß ich mich des Nahmens des Meisters so genau nicht mehr erinnere. Die Composition ist gut, und zum Theil von einem alten Basrelief genommen; auch ist die Färbung sehr lieblich. Aber die Perspektiv ist nicht gut beobachtet, und der Ausdruck nicht der glücklichste.

Eine Madonna mit dem Kinde. Sie hält ein Buch. Man schreibt dieses Bild dem Raphael zu, aber es scheint nur aus seiner Schule zu seyn. Es ist zu wenig Wahrheit und Richtigkeit in den Extremitäten, um es dem Meister selbst beizulegen.

Ein Bauer, der Bohnen isset. Bamboschade von Annibale Carraccio, voller Wahrheit.

Ein Mann, der auf dem Claviere spielt, von Tintoretto.

Eine heilige Magdalena und ein heiliger Petrus von Guido.

Einige schöne Gemählde von Tizian.

† Cephalus und Procris oder vielmehr Venus und Adonis von Tizian. Ein Bild von dem man viele Wiederholungen findet. Dieses hier hat einen großen Charakter von Originalität. Den schlafenden Amor im Hintergrunde abgerechnet, ist das Bild sehr gut zusammengesetzt, und in Ansehung der Färbung aus der besten Zeit des Meisters. Der Rücken der Venus ist vorzüglich schön.

† Ganymeds Entführung von Tizian. Die Stellung des Adlers ist nicht sehr natürlich, inzwischen wird durch seine schwarze Farbe des Knaben weißes Fleisch mehr gehoben. Ewig Schade! daß

daß Carlo Maratti den Hintergrund beim Aufmahlen zu blau gehalten hat.

† Ein Priester, eins der schönsten Bildnisse von Tizian.

† Eine Magistratsperson. Bildniß desselben Meisters.

Christus erweckt den Lazarus von Salviati.

Ein todter Christ zwischen zwei Engeln. Ein schönes Gemählde von Leandro Bassano.

Eine Madonna mit dem Christ und mehreren Heiligen. Die Köpfe scheinen schön, die Färbung kräftig zu seyn, aber es hängt zu hoch, um mit einiger Zuversicht beurtheilt zu werden.

Ecce Homo von Albano mit drei Engeln die über ihn weinen, vom Albano. Traurige Vorstellungen gehören nicht in das Fach dieses Mahlers der Grazien. Inzwischen ist die Färbung gut.

Der heilige Paul und Moses, zwei Köpfe von Guercino aus seiner ersten etwas schwarzen Manier.

David von Guido Cagnacci.

† Eine heilige Familie mit mehreren Heiligen, und Gott der Vater in einer Glorie von Engeln. Zwei Gemählde, die ehemals ein einziges ausmachten, von Raphael, und zwar aus seiner ersten Manier. Ungeachtet des gothischen Geschmacks, der in diesem Gemählde herrscht, und den man vorzüglich an dem natürlich aufgetragenen Golde wieder erkennt; ohngeachtet der Trockenheit in den Umrissen und der Faltenordnung bemerkt man schon vortreffliche Köpfe voller Ausdruck und die größte Richtigkeit in der Zeichnung der Extremitäten. Die Färbung ist zu dunkel.

Eine heilige Familie aus Raphaels erster Manier.

Zweites Zimmer.

Bemerkungen über den Stil der größten Landschaftsmahler.

In diesem Zimmer hängt eine Sammlung von Werken der größten Landschaftsmahler.

Die vorzüglichsten unter diesen sind: Claude le Lorrain, Caspar Poussin und Salvator Rosa.

Claude le Lorrain, Caspar Poussin, und Salvator Rosa.

Claude Gelee aus Lothringen, daher gemeiniglich Claude le Lorrain genannt, ward 1600 gebohren, und starb 1682. Er ist als der größte Landschaftsmahler neuerer Zeiten bekannt: ihm allein gebührt das Lob, die Natur mit Wahl und doch immer mit Treue dargestellt zu haben: Mehrentheils brachte er Architektur in den Vorgründen an, und wählte Gegenden und Tageszeiten, welche die Seele zu sanfter Feier erheben. Sein Baumschlag ist sehr abwechselnd. Vielleicht ist die Form der Blätter nicht immer hinreichend bestimmt, aber die Masse des Ganzen und die Färbung ist vortrefflich. Die Fernen sind das Schönste in seinen Gemählden, er mahlte sie äußerst duftig. Man behauptet, daß er das Geheimniß der Luftperspektiv, die er zu dem höchsten Grade der Vollkommenheit brachte, dem Sandrart zu danken habe, den er einst bei einem Studio nach der Natur zu diesem Endzweck überraschte.

Luftperspektive, was sie ist.

Luftperspektiv, ist die Wissenschaft der Regeln, nach welchen sich Licht und Schatten, und die davon abhängende Färbung, nach Maaßgabe der Entfernung der Gegenstände und der zwischen diese und unser

ser Auge tretenden Luft abändern. Je entfernter ein Körper von uns ist, je mehr verliert seine Farbe an Lebhaftigkeit. In großer Entfernung verliert sich die natürliche Farbe ganz in der Farbe der Luft.

Figuren verstand Claude le Lorrain nicht zu mahlen, sie sind alle spindelförmig, und in Proportion zu den Gegenständen, die sie umringen, zu groß.

Lebende Figuren in der Landschaft, bezeichnendes Nebenwerk.

Allein diese Figuren sind für den eigentlichen Landschaftsmahler nur Nebenwerk. Er ordnet die lebenden Figuren den unbelebten Gegenständen nur darum zu, um den Stil der Vorstellung zu bezeichnen, und durch die Verschiedenheit des Charakters der Personen, die er in einer gewissen Gegend auftreten läßt, auf die Gründe zu führen, warum er bald eine sanfte, bald eine rauhe, bald eine kunstlose, bald eine angebauete Natur gewählt hat.

Ueber den ländlichen und den heroischen Stil in der Landschaftsmahlerei.

Je nachdem der Eindruck der Landschaft blos liebliche oder hohe Empfindungen erregt, dem Herzen Nahrung giebt, oder die Einbildungskraft beflügelt, theilt man den Stil der Landschaft in den ländlichen und den heroischen ab.

Caspre Dughet, nach seinem Schwager und Lehrmeister Nicolaus Poussin gemeiniglich Guasparo Poussino genannt, war 1613 gebohren, und starb 1675. Er ist in der Ordnung der Landschaftsmahler der zweite. Seine Compositionen sind schön, und lassen gemeiniglich gebirgigte Gegenden mit Wäldern von Eichen, Wasserfällen und Aussichten auf Ebenen von ungeheurem Umfange sehen. Seine Werke sind leicht wieder zu kennen: denn ob er gleich eine gute Art hatte, die Natur vorzustellen, so war

diese

diese Art doch einförmig, das heißt: er war manierirt. Der Eindruck, den seine Werke machen, ist, sie leiten die Seele zum Nachdenken und versenken sie in Melancholie. Die Formen seiner Bäume, zu denen er gemeiniglich Eichen wählte, sind nicht sonderlich wahr, die Blätter sind zu groß. Der Ton seiner Färbung ist finsteres Grün, übrigens aber harmonisch. Die Fernen haben nicht das Luftige seines Vorgängers.

Salvator Rosa ist das dritte unter den großen Lichtern in der Landschaftsmahlerei. Er ward 1615 gebohren, und starb 1673. Auch er hatte nur eine Manier, und kann daher nur für gewisse Partien als Muster aufgestellt werden. Wenn die Färbung des Poussins zu sehr ins finstere Grün fällt, so fällt hingegen die Färbung des Salvator Rosa zu sehr ins gelblich Graue. Sie ist ganz unwahr, zieht aber durch ihre Harmonie sehr an. Seine Landschaften scheinen Räuberhöhlen zu seyn, deren Bewohner, Spitzbuben, Banditen, Zigeuner, er mit Geist und Leben darstellte. Schrecken und Schaudern überfällt den Zuschauer bei dem Anblick seiner schroffen Felsen, deren herabhängende Stücke, von struppichten Tannen und verwachsenem Gebüsch bedeckt, das lumpichte Gesindel, das darunter Schutz sucht, zu begraben drohen.

Zwei der schönsten Landschaften Poussins.

† Abraham ersteigt mit seinem Sohne Isaac einen waldichten Berg, auf welchem dieser geopfert werden soll. Rechts auf dem Vorgrunde der Aufgang auf den waldichten Berg, links in der Ferne über eine weite Ebene hin, die

Aus-

Aussicht aufs Meer. Die schönste Landschaft, die man vom Poussin wenigstens in Rom kennt. Die Erfindung ist vortrefflich, und die Ausführung entspricht ihr völlig. Der Mahler hat mit wenigen Pinselstrichen eine Ebene geschaffen, die der Zuschauer kaum mit dem Auge abreichen zu können glaubt. Der Baumschlag ist vorzüglich in den Eichen wohl gerathen. Es ist ein Oehlgemählde.

† Eine andere Landschaft eben dieses Meisters, gleichfalls in Oehl, wird von Kennern der vorigen beinahe gleich geschätzt. Das historische Sujet ist die Verheißung Abrahams. Gott erscheint in den Lüften, und vor dem Schauer, der seine Gegenwart begleitet, beugen sich die Gipfel der Bäume wie im Sturme. Der Gedanke ist erhaben, und die Ausführung glücklich.

Zu beiden Seiten zwei Landschaften vom Orizonte.

Diana mit ihren Nymphen, in einer Landschaft mit reicher Architektur, von Claude le Lorrain.

Ueber den beiden Fenstern zwei Landschaften Poussins in Wasserfarben.

Unter einer mittelmäßigen Landschaft aus der Bolognesischen Schule eine andere Landschaft Poussins in Wasserfarben. Man sieht einen Wasserfall darauf. Sie ist vortrefflich gedacht.

Darunter eine andere mit Bergen in der Ferne, die mit Schnee bedeckt sind, von eben demselben in Oehl.

Noch von diesem Meister eine andere auf Holz. Die Färbung ist sehr kräftig. Man sieht darauf tanzende Nymphen.

Die Findung des Moses. Eine Landschaft von Salvator Rosa.

Noch eine andere von demselben mit einem Manne, der ein Wasser durchwadet, und nach einem sehr erschrockenen Menschen mit dem Bogen zielt. Wahrscheinlich die Fabel des Reisenden, der durch das stürmische Regengestöber, mit dem er unzufrieden war, vom Tode errettet wurde, weil es die Sehne des Bogens erschlaffte, auf welcher der Räuber den Pfeil wider sein Leben gerichtet hatte. Ein heftiger Sturm erschüttert die Bäume.

Ueber den beiden Thüren zwei andere Landschaften von Salvator Rosa.

Zur Seite zwischen den beiden Thüren drei Landschaften von Kaspar Poussin in Wasserfarben.

Das Urtheil des Paris, Landschaft von Claude le Lorrain mit Figuren von Carlo Maratti.

Grade gegen über der Parnaß von Claude le Lorrain.

Dido zeigt dem Aeneas das neu erbauete Carthago von demselben. Die gar zu reiche Architektur dürfte ein Verstoß wider die Zeitrechnung seyn.

Aeneas, der einen Hirsch schießt, von demselben.

† Galathea mit ihren Nymphen vom Albano. Die Composition ist äußerst lieblich. Die weibli-

weiblichen Figuren sind sehr schön gezeichnet. Die Gruppe der Galathea ist von der schönsten Form und das Helldunkle von pikanter Würkung. In der Figur des Polyphems erkennt man den Schüler der Carracci.

An der entgegen gesetzten Seite nach dem großen Fenster zu:

Eine Bamboschade vom Michael Angelo dem Bamboschadenmahler.

Mars kömmt zur Venus vom Albano. Venus schläft, die Liebesgötter entkleiden den Mars. Die Zusammensetzung ist allerliebst, die Ausführung kömmt ihr nicht gleich.

Zwei Landschaften vom Orizonte.

Ein junger Held, der die Musen aufsucht, in einer Landschaft mit dem Tempel der Sybille zu Tivoli, und einer Aussicht aufs Meer von Claude le Lorrain.

Ein Noli me tangere in einer Landschaft von Paul Brill.

* * *

Große Gallerie.

Zur Linken, Krönung Christi von Carlo Maratti.

Joseph und Potiphars Frau von demselben.

Der heilige Petrus vom Engel geweckt von Lanfranco.

† Herodias, die den Kopf Johannes des Täufers in ein Becken legt, welches ihr ein junger Mensch vorhält: Bei ihr einige

Wei-

Weiber von ihrer Begleitung. Dieses große aber nicht ganz geendigte Bild ist vom Guido. Die Anordnung ist gut, aber die Stellung der Herodias gezwungen, und ihrem schönen Kopfe fehlt es an Ausdruck. Die übrigen Weiberköpfe sind sehr lieblich. Den Gewändern merkt man den Gliedermann an. Das Helldunkle ist mit Verstand behandelt. Die Färbung fällt ins Graue.

† Venus und Amor von Paul Veronese. Diese Gruppe ist gut gedacht. Amor hascht nach dem Bogen, den ihm Venus vorenthält. Aber dieß lehrt bloß die Stellung; die Köpfe sagen nichts, und nehmen gar nicht an der Handlung Theil. Die Färbung ist schön. Nur Schade, daß der ängstlich fromme Besitzer dieser Gallerie den vorher zu entblößten Busen der Venus mit einem Gewande hat bedecken lassen. Die Stoffe sind schön, und das Helldunkle ist gut behandelt. Die Zeichnung ist incorrekt, das eine Bein der Venus läßt sich schlechterdings aus dem Gewande nicht heraus finden.

Venus und Amor, ein schlechtes Gemählde, das man dem Andrea Sachi zuschreibt.

† Der verlohrne Sohn vom Guercino. Eben dieses Sujet hat der Mahler auch in dem Pallast Doria behandelt, aber das Bild, das wir vor uns haben, hat ohnstreitig vor jenem viele Vorzüge. Die Zusammensetzung ist zwar nicht ohne Fehler. Der junge Mann, der zur Seite die Gardine aufhebt, und wahrscheinlich den ältesten Sohn vorstellen soll, nimmt gar keinen Theil an der Handlung. Der verlohrne Sohn hingegen vergießt wahre Thränen

nen der Reue, und man sieht, daß das Andenken seiner Fehltritte schwer auf ihm ruht. Nur im Munde ist etwas Gezogenes, das man wegwünscht. Seine Stellung drückt vortrefflich den Zustand seiner Seele aus, die sich ganz dem Schmerze überläßt. Ob er gleich beinahe ganz nackt ist, so hat ihm der Mahler doch einen Schnupftuch in die eine Hand gegeben, um sich die Thränen abzutrocknen. Die andere Hand überläßt er seinem Vater, auf dessen Gesichte man den Ausdruck des gerührten Vaterherzens liest. Liebkosend sucht er ihn zu trösten, und bedeckt zu gleicher Zeit mit einem Mantel seine Blöße. Die Zeichnung ist ziemlich richtig, die Färbung aus seiner besten Zeit, und das Helldunkle wie gewöhnlich vortrefflich.

† Das Verlöbniß der heiligen Catharina. Ein großes Gemählde vom Parmeggianino, um so interessanter, weil es selten ist, von diesem Meister Gemählde in dieser Größe zu finden. Ausdruck darf man hier nicht suchen, auch keine sonderlich gute Zusammensetzung. Während, daß die heilige Catharina den Christ beim Kinn ergreift, um ihn zu küssen, und ihr erhabener Gemahl die Hand auf ihren Busen legt, sieht die Madonna nach einer andern Seite. Von den umher stehenden Heiligen nimmt keiner an der Handlung Theil, und einer von ihnen küßt sogar — Wie werden unsere Critiker über den Anachronismus schreien! — das Crucifix. Uebrigens ist die Anordnung und die Gruppirung gut. Der Mahler hat den Köpfen und Stellungen das Liebliche des Correggio zu geben gesucht, aber es ist zur Affektation geworden. Die Zeichnung ist nicht

ganz correkt; die Gewänder sind von schlechter Wahl; die Schatten haben nachgeschwärzt.

† Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese vom Domenichino. Der Gedanke ist vortrefflich, obgleich in Ansehung der Gruppe Gottes des Vaters zum Theil vom Michael Angelo entlehnet. Die Figuren unserer ersten Eltern sind voll Ausdruck. Der Färbung fehlt es an Harmonie.

Cimon im Anschauen schlafender Nymphen verlohren, ein Gemählde des Nicolaus Poussin, in der Zeit, als er den Tizian nachzuahmen suchte. Man hat aber gleiche Mühe, das Vorbild und den Nachahmer zu erkennen.

Opfer Cäsars von Carlo Maratti. Fortuna bringt ihm eine Krone. Gedanke und Ausdruck sind verfehlt, auch mangelt es an Harmonie. Die Stellungen sind übertrieben. Die Anordnung in Rücksicht auf die gute Form der Gruppen, ist allein der Aufmerksamkeit des Kenners werth.

Eine Heilige, die bei einem Grabe gesteiniget wird.

David mit dem Goliathskopfe in Begleitung der Weiber, die seinen Sieg besingen. Beide vom Guercino aus seiner rothen Manier. Die Schatten sind übertrieben. Uebrigens ist die Färbung kräftig, und die Figuren treten gut hervor.

Magdalena im Hause des Pharisäers vom Bassano. Man sehe nur das Fleisch des Halses und der Schulter der Magdalena, für das Uebrige kann man blind seyn.

Der

Der heilige Johannes in der Wüsten, völlig nackt, von Salvator Rosa. Wahrscheinlich hat der Prinz Colonnä über den heiligen Johannes des Salvator Rosa gedacht, wie die Magd beim Moliere über den Tartüff: Ich könnte sie nackt wie die Hand sehen, und sie würden mich nicht reizen. Denn er hat die Blöße dieser Figur nicht bedecken lassen. Zum Besten der Kunst wäre die Bekleidung dieser ekelhaften Blöße statt der des Busens der vorhin angezeigten Venus zu wünschen gewesen. Bilder von der Größe des gegenwärtigen sind von diesem Meister rar. Dies ist sein größtes Verdienst.

Eben dieses kann man von einem andern Bilde eben dieses Meisters sagen, das den heiligen Johannes in der Wüste predigend vorstellt. Die Figuren auf selbigem gleichen einem Haufen von Lazaroni.

† Die Mutter Gottes mit dem todten Christ, eins der schönsten Bilder des Guercino, obgleich die Zusammensetzung sich nicht ganz rechtfertigen läßt. Der Leichnam Christi ist sitzend auf seinem Grabsteine abgebildet. Diese Stellung, die an und für sich selbst etwas Steifes hat, ist überher einem todten Körper unnatürlich oder wenigstens ungewöhnlich. Die Mutter außer sich vor Schmerz, stürzt auf ihren Sohn zu, gleichsam als wollte sie auf ihn fallen. So wahr dieser Ausdruck des höchsten Schmerzens und mütterlicher Innbrunst ist, er enthält eine sichtbare Unwahrscheinlichkeit; und ein Körper, den wir immer außer dem Gleichgewichte

Mutter Gottes mit dem todten Christ vom Guercino.

sehen, ist für die Kunst eben so wenig ein schicklicher Gegenstand, als ein ganz unbeweglicher steifer Leichnam. Dies abgerechnet, ist der Ausdruck edel, schön und ergreifend wahr. Die Färbung ist aus der schönsten Zeit dieses Meisters, und die Figuren heben sich hoch vom Grunde ab.

Hagar mit dem Engel und die Samariterin, zwei Gemählde des Mola.

Zwei Bildnisse auf einem Gemählde vom Tintoret. Voll geistreicher Behandlung, aber nicht ohne Incorrektionen.

Eine Bamboschade von Rubens. Sie ist von ihm, aber eins seiner schwächsten Bilder. Andere nennen Jordaens als den Meister.

Eine Heilige, die das heil. Abendmahl aus den Händen der Engel empfängt von Carlo Maratti. Die Köpfe des Engels und der Heiligen haben eine gewisse Lieblichkeit ohne Bedeutung. Die Sucht, die Figuren in ihrer Stellung, und ihre einzelnen Gliedmaßen in ihrer Lage unter einander, recht abwechselnd zu machen, — das sogenannte Contraposto der Italiener — hat den Meister zu den unnatürlichsten und gezwungensten Drehungen verleitet.

Ein heiliger Franciscus vom Muziano.

Eben dieser Heilige vom Guido.

Die Mahlerei und die Bildhauerkunst vom Guercino. Sehr verdorben.

Einige Köpfe von Männern und Weibern auf demselben Gemählde, aus der Venetianischen Schule.

Die Himmelfahrt Mariä. Man schreibt sie dem Rubens auch dem Vandyck zu, wahrschein-

lich

lich aber ist dies Bild eine Copie; die Farbe fällt zu sehr ins Graue.

† Eine Flucht nach Aegypten vom Guido. Ein ähnliches Bild findet sich zu Neapel in der Kirche des heiligen Philippus Neri. Das Bild ist vortrefflich gedacht. Vielleicht würden wir die Stellung der Maria, in der sie den Schleier über ihr Kind zieht, gezwungen finden, wenn diese Handlung nicht einen glücklichen Streifschatten hervorbrächte. Der Kopf der Madonna ist ohne Ausdruck. Desto schöner ist der Kopf des heiligen Josephs, und äußerst reizend der Engel, welcher der Jungfrau eine Blume darbietet. In den Gewändern ist zu viel Aengstlichkeit. Die Färbung ist aus seiner ersten Zeit, und fällt ins Schwarze. Das Bild hat sehr gelitten. Die Würkung des Helldunklen muß vortrefflich gewesen seyn. Man sieht noch jetzt, wie weise Licht und Schatten vertheilt sind.

* * *

Theil der Gallerie, der durch Stufen abgesondert ist.

† Hart am Fenster ein Ecce Homo von Correggio. Halbe Figuren. Ueber die Originalität ist kein Zweifel. Augustino Carraccio hat es unter seinem Nahmen gestochen.

Ecce Homo: das beste Gemählde des Correggio in Rom.

Man kann die Zusammensetzung dieses Gemähldes nicht als Muster anpreisen. Pilatus lehnt sich zum Fenster heraus, und zeigt den Christ, der unten steht. Die Madonna fällt in Ohnmacht, und der heilige Johannes empfängt sie in seine Arme. Ein

Soldat steht in der Ecke. Die Figuren sind nicht gut gruppirt, und zu einzeln hingestellt. Der Christ hat den Ausdruck eines Mannes, dessen Schönheit, die jedoch in ihrer Blüthe nie zum Ideal erhoben gewesen seyn kann, durch körperlichen Schmerz und Krankheit gewelkt ist, und blos mit seinem eigenen Leiden beschäfftiget, sieht er nicht auf seine Mutter, die in Ohnmacht fällt. Diese hingegen zeigt durch Mine und Stellung sehr wohl den Schmerz, der ihr das Herz abdrückt.

Es hat dem Mahler an Platz zur Anordnung seiner Figuren gefehlt, daher sind die Figuren so wunderlich gestellt daß die Hände der Madonna sogar auf einen Tisch gelegt sind. Ein sehr unglücklicher Gedanke! Der heilige Johannes betrachtet die Mutter Gottes nicht mit der Theilnehmung des Mitleids, sondern mit dem Entzücken eines Liebhabers. Der Kopf des Pilatus ist schön, und die Hand, womit er den Christ zeigt, von trefflicher Verkürzung. Auch ist der Kopf des Soldaten gut. Die Zeichnung im Ganzen ist nicht übel, aber die Hände des Christs sind zu steif.

Die Farbe hat sehr gelitten, sie fällt etwas ins Braune, und ist aus des Meisters erster Zeit. Dem ohngeachtet ist sie voll schöner Tinten. Der Hauptvorzug dieses Gemähldes besteht in der schönen Ründung. Die Figuren heben sich hoch von der Fläche ab.

Dies Bild ist das beste Werk des Correggio in Rom: allein zur Kenntniß des Werths dieses großen Künstlers bei weitem nicht hinreichend.

Hierzu

Hierzu wird eine Reise nach Parma oder Dresden erfordert.

Antonio di Allegris ward zu Correggio im Modenesischen 1484 gebohren. Der Nahme seiner Vaterstadt ward die Bezeichnung des vorzüglichen Talents, das sie hervorgebracht hatte. Er starb wahrscheinlich 1534. Bemerkungen über den Correggio.

Wie soll ich mir den Charakter des Mahlers denken, dessen Werke den allgemeinsten Anspruch auf den Beifall der Kenner, und zugleich des ungelehrten Haufens haben? Dessen Werke beim ersten Anblick anziehen, und sich am häufigsten der Erinnerung ungerufen wieder darstellen?

Ich denke ihn mir mit der gutherzigen Unbefangenheit des glücklichen Alters, das nur von dem Schein der Dinge gerührt wird: mit einem Herzen, das nur für sanfte Eindrücke Sinn hat, und mit einer Gleichheit des Humors, die durch keine heftige Erschütterungen von Freude und Traurigkeit unterbrochen, auf die Unterscheidungszeichen der Dinge, die sie umgeben, nur in so fern achtet, als ihre Gestalten sie angenehm afficiren.

Ist meine Vermuthung wahr, so muß Correggio einer der glücklichsten Menschen gewesen seyn: glücklich durch eine Einbildungskraft, die ihm wachend Bilder zuführte, wie man sie getäuscht von Morgenträumen eines gesunden Schlafes sieht, lieblich aber ohne hohe Bedeutung; oder glücklich durch die fortdauernde Stimmung, die wir übergehend an denen bemerken, welche die Würkung des Weins in wohlthätiger Maaße empfinden: In ihrer Sorglo-

sigkeit gleiten diese über die Oberfläche der Dinge weg, ohne ihr Wesen zu durchdringen, ihr Herz wird offen, zutraulich, verbindet sich genau mit dem Gegenwärtigen, ihr Auge sieht die Umrisse, die Farbe, das Licht und den Schatten ohne genaue Bestimmung des Einzelnen in einander fließen, und drückt sich ihrer Seele mit dem Reize einer entkörperten Erscheinung ein.

Ist die Mahlerei ein Schein; liefert sie die Gestalten nur wie sie in einer gewissen Entfernung gesehen werden, in der wir über Richtigkeit der Umrisse, über Wahrheit einzelner Tinten nicht mehr im Stande sind, zu urtheilen; wo lauter Massen von Farben, Massen von Licht und Schatten uns das Erkenntniß der Würklichkeit der Gegenstände außer uns geben: so hat Correggio die Geheimnisse dieser Kunst besser als jeder andere verstanden.

Dieses Talent, die sichtbaren Gegenstände in einer gewissen Entfernung mit einer ergreifenden Würklichkeit darzustellen, die kein anderer Künstler in dem Grade erreicht hat, ist es, welches nebst dem Ausdruck einer gefälligen Grazie dem Correggio die Bewunderung der Kenner zugezogen hat. Weniger wahr als Tizian in Darstellung des Körperlichen; weniger wahr als Raphael in Darstellung der Seele; schöner als jener, oft gefälliger als beide, hat er den Erscheinungen, die er hinzauberte, einen Reiz zu geben gewußt, den wir für alle das Vergnügen nicht hingeben würden, das bei näherer Untersuchung des Wahren und Bedeutungsvollen auf die Seite seiner Nebenbuhler tritt.

Man

Man streitet von beiden Seiten mit guten Gründen über die Frage: ob Correggio seine Talente allein der Natur, oder zu gleicher Zeit einer gebildeten Erziehung, und der Kenntniß der Werke seiner Vorgänger in neueren Zeiten, und der Antike zu danken gehabt habe?

Diejenigen, die dies leugnen, setzen ihn in die niedrigste Classe des Pöbels, und behaupten, daß er unter der Sorge für die nothdürftigsten Bedürfnisse des Lebens erlegen sey. Die andern machen ihn zu einem wohlhabenden Mann von der besten Abkunft, und spüren in jedem Zuge seines Pinsels ein Vorbild aus älteren Kunstwerken auf. Man geht auf beiden Seiten zu weit. Es scheint kaum wahrscheinlich, daß ein Mann, der von Kindheit an gegen Elend angekämpft hat, das feine Empfindniß heiterer Schönheit habe bewahren können, das seine Werke auszeichnet. Ohnstreitig trifft man in den Werken des Andrea Mantegna, seines Zeitgenossen und wahrscheinlich seines Lehrers, jene Spuren des Reflexes an, die er nachher bis zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet hat; in den Werken des Leonardo da Vinci jene Idee von Grazie, der er das Gezwungene zu benehmen wußte; und in der Antike jene Größe der Formen, die er in seine Köpfe übertrug, wenn er sie gleich durch einen Zusatz übertriebener Gefälligkeit oft wieder verkleinert hat.

Allein diese Wegweiser haben seinem Geschmack nur von weitem Richtung gegeben. Er scheint ihre Vorzüge dunkel und im Allgemeinen empfunden, und mit Hülfe der ihm eigenen Perceptionsart in die

Erfahrungen übertragen zu haben, die er aus der Natur entlehnte.

Er nahm also seine Formen aus der Natur, die ihm sein Vaterland zeigte, aber er gab sie mit einem Zusatz seiner Einbildungskraft wieder: so wie der Weinstock, den man aus nördlichen Ländern nach heißeren Gegenden verpflanzt hat, dort veredelte Früchte trägt.

Correggio verdient nicht als Muster für dichterische Empfindung aufgestellt zu werden. Er arbeitete für Klöster und Kirchen. Die Sujets wurden ihm aufgegeben: mehrestentheils waren es Versammlungen von Heiligen.

Der Ausdruck, der ihm am besten glückte, war der einer heiteren Ruhe und gefälliger Fröhlichkeit. Zu dem Ausdruck starker Leidenschaft scheint sein Pinsel weniger geschickt gewesen zu seyn, nach den wenigen Versuchen dieser Art zu urtheilen, die uns von diesem Meister übrig sind. Seine Grazie hat hin und wieder etwas affektirtes, und zeigt zu viel Anmaaßung, gefallen zu wollen.

Von seiner Anordnung der Figuren, oder von der eigentlichen mahlerischen Erfindung will ich ganz zuletzt reden, wenn ich von seinem Hauptverdienst: dem Helldunkeln, werde gesprochen haben.

Jugendliche Figuren, vorzüglich Engel, sind seine schönsten: Man erkennt seine Weiber an den großen mit hohen Augenliedern bedeckten Augäpfeln wieder, an einer etwas breiten senkrechten Nase, und an dem Munde, der zum Lächeln gezogen ist. Den Figuren der Gottheit gab er eine gewisse idealische

Schön-

Schönheit, die inzwischen mehr den Ausdruck schwacher Güte als der Majestät an sich trägt. In der Darstellung des reifen Alters, der Helden, der Charaktere, die Seelengröße und Hoheit voraussetzen, scheint er nicht seine Stärke gehabt zu haben.

Correggio hatte den Grundsatz, seine Gegenstände so darzustellen, wie man sie aus einiger Entfernung erblickt. Die Umrisse wurden also nicht scharf angedeutet, sondern flossen mit der Luft mit dem Grunde zusammen. Was dadurch an Weichheit und Lieblichkeit auf der einen Seite gewonnen wurde, das gieng auf der andern an Bestimmtheit und zuweilen selbst an Richtigkeit verlohren. Seine Linien sind alle ausgeschweift und schlängelnd. In Verkürzungen war er außerordentlich: er war der erste, der sie in Deckenstücken einführte: Bei der Wahl seines Faltenschlags dachte er hauptsächlich darauf, große Massen auszufinden, die fähig wären, das Licht und den Schatten zusammen zu halten: Die Andeutung des Nackenden ward darüber oft aus den Augen gesetzt.

So bald ich das Colorit des Correggio in einzelnen Theilen seiner Gemählde untersuche, so ist es unwahr. In der Carnation sind die Lichter weißer an den weiblichen, gelber an den männlichen Figuren, als die Wahrheit des Fleisches es zuläßt. Seine Halbschatten bestehen aus einer grünlichen Lage, die, so gefällig sie ist, doch so rein und ungemischt in der Natur nicht angetroffen wird. Seine Schatten sind zu braun.

Wenn man aber die Farbe seiner Gemählde mit der Farbe vergleicht, welche den Gegenständen eigen

ist,

ist, die in einer gewissen Entfernung gesehen werden, so erhält sie einen größern Schein von Wahrheit. Sie wird nämlich so wahr, als sie seyn muß, um die Würkung des Helldunkeln oder der harmonischen Abwechselung heller und dunkler Partien hervorzubringen, aber nicht wahr genung, um das Gefühl der würklichen Farbe bei näherer Untersuchung in der Maaße wie Tizian zu erwecken.

Begriff des Helldunkeln: Verschiedenheit desselben von Colorit, Ründung, Beleuchtung, und willkührlichem Spiel heller und dunkler Partien.

Correggio ist der erste gewesen, der den Zauber des Helldunkeln in seinen Gemählden gezeigt hat: Viele nach ihm haben seine Grundsätze befolgt, und zum Theil was die Vertheilung heller und dunkler Partien ohne Rücksicht auf Wahrheit der Farbe anbetrifft, mit eben so vielem Glück als er. Nur darin hat er einen von allen seinen Nachfolgern noch nicht erreichten Vorzug, daß er diese hellen, diese dunklen Partien durch Farben ausgetheilet hat, die kein anderer Beleuchter so lieblich und der Natur so nahe tretend zu mischen wußte.

Nichts hat mir bei dem Studio der Kunst mehr Mühe gemacht, als den Unterschied eines vollkommenen Colorits und eines vollkommenen Helldunklen zu begreifen, und noch schwerer wird es mir, ihn andern begreiflich zu machen. Alle Kunstbücher, selbst Mengs nicht ausgenommen, lassen hier viel Schwankendes und Unbestimmtes in den Begriffen, die sie mit den Wörtern: Farbengebung, Colorit Beleuchtung und Helldunkles verbinden. In der That fließen auch diese Begriffe in dem einzigen eines vollkommenen Mahlers zusammen. Wenn wir aber die Theile der Mahlerei nach den Vorzügen bestimmen,

men, die große Meister getrennt von andern besessen haben, so sind sie verschieden, und müssen von mir nothwendig abgesondert werden, wenn ich nicht in Lob und Tadel die größte Unbestimmtheit bringen will. Diese Unbestimmtheit aber hat die nachtheiligsten Folgen für unsere Art die Wahrheit der Nachahmung zu beurtheilen. Wir finden in den mehresten Kunstbüchern einen Rembrandt, einen Rubens, einen Andrea Sacchi als gute Coloristen aufgeführt, ob sie gleich bei Bekleidung der Gegenstände mit Farbe keinen andern Regeln als denen des Helldunkeln und der Harmonie gefolget sind: Man hat wohl gar das Colorit eines Carravaggio gepriesen, ob er gleich nur seine Körper zu ründen wußte.

Das Wort Farbengebung ist seit einiger Zeit in einem so weitläuftigen Verstande für die ganze Würkung, die durch den Auftrag der Farbe erreicht wird, ja! sogar für Behandlung der Farbe genommen worden, daß man Gefahr läuft sich gar nicht mehr zu verstehen, wo man es braucht. Ich will daher lieber das Wort Colorit durch Färbung, Farbenmischung geben, oder das ausländische Wort Colorit selbst beibehalten, da es ohnehin längst das Bürgerrecht bei uns erhalten hat.

Colorit also: Bekleidung eines Gegenstandes mit der Farbe, die ihn von andern sichtbaren Gegenständen in der Natur unterscheidet, ist vom Helldunkeln, von der Vertheilung heller und dunkler Partien durch Wahl der Farben und Beleuchtung nach weisen Grundsätzen wesentlich verschieden. Die Verwechselung beider Begriffe hat einen doppelten Grund.

Helle

Helle und dunkle Partien werden in einem Gemählde durch Anwendung von Körpern, die ihrer Farbe nach des Eindrucks des Lichts mehr oder weniger fähig sind, oft allein gebildet, und immer sehr unterstützt. Ihre Auswahl zur Hervorbringung des Helldunkeln setzt Kenntniß ihrer Eigenschaften in Rücksicht auf Farbe zum Voraus. Man hat eines der Hülfsmittel, deren sich die Mahlerei bedient, helle und dunkle Partien in einem Gemählde erscheinen zu lassen, für den Zweck selbst genommen, ohne zu bedenken, daß auch ungefärbte Zeichnungen, Kupferstiche, der Würkung des Helldunkeln fähig sind, ob sie gleich der Farben ganz entbehren.

Auf der andern Seite ist die Beobachtung der Veränderung, die der Zufluß von Licht auf die Farbe eines Körpers hervorbringt, ein nothwendiger Theil des Colorits, um runde Körper auf einer Fläche erhoben erscheinen zu lassen: Denn das Zurückweichen der Theile, die sich vom Auge entfernen, wird hauptsächlich durch Abschwächung des zuströmenden Lichts ausgedrückt. Diese Veränderung in dem Zufluß des Lichts, wodurch helle und dunkle Partien entstehen, die man eigentlich nur Ründung nennen sollte, hat man mit dem Helldunkeln verwechselt. Und nur zu oft versteht man unter diesem letzten Ausdrucke weiter nichts als den Contrast von Licht und Schatten, wodurch flache Theile als erhoben erscheinen. Freilich kann ohne diese Ründung der Mahler nicht mahlen, aber auch der Kupferstecher kann ohne sie nicht in Kupfer stechen, und beide können gut ründen, ohne das Helldunkle zu verstehen, d. i. die Veränderung des Heilen zum Dunkeln, die der Zufluß des

Lichts

Lichts auf einen Körper hervorbringt, ausdrücken, ohne die Abwechselung, die dadurch entsteht, nach kluger Einsicht ihrer Würkung im Ganzen auszutheilen.

Um die Verschiedenheit des Colorits von der Abwechselung heller und dunkler Partien, wie sie durch die eigentliche Ründung entsteht, und den Abstand dieser Ründung von der weisen Vertheilung heller und dunkler Partien in einem Gemählde, (von dem eigentlichen Helldunkeln,) besser zu unterscheiden, bitte ich um einige Aufmerksamkeit auf folgende Bemerkungen.

Der Italienische Nahme Chiaro oscuro, von dem das französische Clair obscur und unser deutsches Helldunkle herstammt, bedeutete ursprünglich Gemählde aus einer Farbe, deren hellere Mischung Chiaro, das Licht, die dunklere oscuro, den Schatten anzeigt: Der Zusatz von Weiß und Schwarz liefert in Gemählden aus einer Farbe die nothwendigen Mischungen, um die zur Ründung erforderliche Degradation des Lichts zum Schatten, mithin auch die daraus entstehende Abwechselung heller und dunkler Theile, auszudrücken. In vielfarbigen Gemählden kann man die Ründung auch durch andere Mischungen begreiflich machen. Nicht blos der Zusatz von Weiß und Schwarz macht einen gewissen Theil hervorragend oder zurückweichend, d. i. hell oder dunkel, sondern die reinen Farben tragen auch die ursprüngliche Verschiedenheit an sich, das Auge bald mehr bald weniger anzuziehen, je nachdem sie durch ihre lockere oder dichtere Consistenz

mehr

mehr oder weniger Lichtstrahlen auffangen. Zum Beispiel, das Gelbe zieht das Auge mehr an als das Blaue, das Rothe mehr als das Dunkelviolette u. s. w.

Nun nehme man den Fall an: Jemand wollte ein Gesicht mit lauter gelben, rothen, blauen und dunkelvioletten Farben bedecken: Wäre es unmöglich, Ründung damit hervorzubringen? Gewiß nicht. Das Gelbe würde die erhobensten, das Blaue die zurückweichendern, und das Dunkelviolette diejenigen Theile andeuten, die sich im Schatten verlieren; das Rothe könnte zum Reflex dienen. Ein solches Colorit könnte noch so unwahr seyn, es würde dem ohngeachtet alle Vorzüge der Ründung, selbst des Helldunkeln, haben. In der That, unsere neuere Fechtelmahlerei beruhet auf keinen andern Grundsätzen, und in einem weniger auffallenden Grade hat das an sich conventionelle Colorit der Niederländer kein anderes Verdienst. Abwechselung heller und dunkler Partien, welche die Ründung der Fläche hervorbringt, und von dieser wieder hervorgebracht wird, ist also von der Wahrheit des Colorits noch wesentlich unterschieden.

Aber selbst eine vortrefflich colorirte Figur, eine Figur, die mit lauter wahren Farben das Erhobene und das Zurückweichende, Licht und Schatten, mit einem Worte Ründung darstellte, würde darum noch keinen Anspruch auf die Würkung machen können, die eine weise Vertheilung heller und dunkler Partien in merklicher Abwechselung und Vereinigung zu einem beleuchteten Ganzen hervorbringt.

Ein

Ein gutes Colorit erfordert Ründung, aber Ründung ist hier nur Ingredienz der Wahrheit, nicht Folge einer weisen Auswahl desjenigen, was ich dem Auge näher zu rücken, was ich dem Auge entziehen zu müssen glaube. Tizians Werke sind immer mit wahren Farben geründet, selten aber sind die verschiedenen geründeten Körper so zusammengestellt, daß sie eine von der Würkung des Hervorragens von der Fläche independente Würkung der Einheit und der Mannichfaltigkeit in hellen und dunkleren Partien, mit einem Worte, des Helldunkeln hervorbringen.

Dagegen haben die Künstler unter des Correggio Fahne bemerkt, daß in demjenigen, was ursprünglich Behelf der Kunst, Bedürfniß der Wahrheit war, im Grunde eine Quelle neuer Schönheiten liege: daß die poetische und mahlerische Würkung aus der weisen Vertheilung heller und dunkler Partien wahren und wesentlichen Vortheil ziehen könne.

Denn um einer Fläche nunmehro die gehörige Abwechselung in Einheit zu geben, die sie zu einem schönen Ganzen macht, haben jene Meister sich nicht blos genügen lassen, die Körper einzeln zu ründen, sondern diese geründeten Körper nun auch, je nachdem jeder durch seine Farbe mehr oder weniger Lichtstrahlen aufzufangen im Stande war, in schicklicher Verbindung des Hellen und Dunkeln mit einander abwechseln lassen. Hier ist Wahl. Denn man kann zwei schwarze Körper neben einander gestellt sehr wohl als runde Körper erscheinen lassen, nur

die Forderung des Geschmacks läßt dieses nicht wohl zu: es fällt nicht so gut ins Auge.

Weiter: Der Künstler, der auf einer Fläche arbeitet, nimmt die Quelle de Lichts, womit er seine Figuren von dem Grunde abhebt, nicht außer dem Gemählde, sondern in demselben an: es sey die Helle des Tages, das Licht des Mondes, das Leuchten einer Flamme, der Wiederschein erleuchteter Körper auf andere u. s. w.

Ein Gemählde ist wie ein Theater anzusehen, auf welches der Zuschauer aus einem dunkeln Orte hinblickt, mithin das Licht nicht auffangen kann, wie er will, sondern so nehmen muß, wie es ihm der Decorateur von seinen angebrachten Lämpchen auf die vorgestellten Gegenstände fallen läßt. Dieses Licht also kann der Künstler nach Gefallen leiten: bald es hemmen, indem er gewisse Körper vorrückt, bald zuströmen lassen, indem er andere Körper wegräumt. Hier ist wieder Wahl, nicht blos Bedürfniß der Wahrheit. Der Held kann auch im Schatten gerundet seyn, sich vom Grunde abheben, aber wir sehen ihn lieber im Lichte, darum leitet der Künstler dasselbe dahin. Dies heißt im eigentlichsten Verstande Beleuchtung.

Dieser beiden Mittel, der Wahl unter hervortretenden und zurückweichenden Farben, und der Leitung des zufallenden Lichtes, bedient sich nun der Künstler zum Wohlgefallen der innern und der äußeren Sinne helle Partien mit dunkeln abwechseln, und zu einem Ganzen sich vereinigen zu lassen: mit einem Worte er unterstützt durchs Helldunkle mahlerische und poetische Würkung.

Will

Will er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den interessantesten Ausdruck richten, Hauptpersonen hervorheben, Nebenpersonen zurückhalten; er wird helle Farben, höheres Licht hieher bringen: So wird das Helldunkle ein Theil der poetischen Erfindung. Soll hingegen die mahlerische Würkung dadurch gewinnen; er wird theils durch Wahl der Farben, theils durch die Beleuchtung mehrere der Form ihrer Umrisse nach verschiedene Körper zu einer Masse, und diese wieder zu einem Gänzen verbinden, das sich mit Leichtigkeit übersehen läßt, sich von selbst ordnet, und dem Auge bald Geschäfftigkeit bald Ruhe gewährt.

Oft macht die bloße willkührliche Abwechselung heller und dunkler Massen dem Auge Vergnügen, dies wird jedoch am vollständigsten, wenn sie mit Wahrheit verbunden und von Weisheit geleitet ist.

Auch der Kupferstecher ist nicht ganz des Hülfsmittels, durch die Abwechselung der natürlichen Farben der Körper helle und dunkle Partien zu bilden, entblößt. Die verschiedene Form und Anzahl der Schraffirungen vertritt bei ihm die Stelle der Farbe.

Und so wären wir denn auf den vollständigen Begriff des Geheimnisses des Helldunkeln geleitet: **Es ist weise Vertheilung heller und dunkler Partien, nach wesentlicher Verschiedenheit der Farben der Körper, in Rücksicht auf ihre Fähigkeit das Licht mehr oder minder aufzufangen, und der Masse von Licht, die der Künstler darauf zufließen läßt.**

Wir werden nun auch die Verschiedenheit fühlen, die zwischen Helldunkeln und Colorit, zwischen Hell-

dunkeln und Ründung, zwischen Helldunkeln und Beleuchtung eintritt. Ein gutes Colorit besteht nicht ohne Ründung, aber es besteht ohne Helldunkles; dies zeigt Tizian. Ein gutes Helldunkle besteht ohne gutes Colorit; dies zeigen viele Kupferstecher, dies zeigt beinahe die ganze niederländische Schule. Ründung ist nur ein wesentliches Bestandtheil des Helldunkeln, Beleuchtung nur ein Mittel es hervorzubringen; dies zeigen viele Gemählde, in denen blos die Wahl gewisser Farben die Haltung unterbricht, z. E. das dunkelblaue Gewand der Mnemosyne in dem Parnaß von Mengs: Endlich kann auch das bloße Spiel heller und dunkler Partien, nicht für eine weise Vertheilung derselben gelten; dies zeigt die neuere Venetianische und Neapolitanische Schule.

Wie Correggios Stärke im Helldunkeln zu beurtheilen ist.

Wenn wir also unsern Correggio groß im Helldunkeln nennen, so nehmen wir auf die Wahrheit und Weisheit seiner Vertheilung heller und dunkler Partien Rücksicht: auf die Abwechselung derselben, die er durch Wahl der Farben, durch Wahl der Quellen und Gänge des Lichts in seine Gemählde zu bringen wußte, ohne der Harmonie zu schaden. Weil das Auge Wahrheit liebt, so ist der Ursprung des Lichts, die Leitung desselben, immer in dem Gemählde deutlich motivirt: Weil das Auge das Schönste am auffallendsten zu sehen wünscht, so sind diejenigen Farben, die es am meisten anziehen, dahin gesetzt, das höchste Licht dahin geleitet, wo er jenes hinzulenken wünschte. (Schade! daß dies oft mehr mit Rücksicht auf blos mahlerische als poetische Schönheit geschehen ist). Weil das Auge

Abwech-

Abwechselung liebt, so ist das Helle mit dem Dunkeln in Contrast gebracht: Weil das Auge Ordnung liebt, so ist das Helle und Dunkle nicht zerstreuet, sondern in leicht abzusondernde größere Massen gebracht: Weil aber das Auge auch Uebereinstimmung liebt, und das Abstechende, Schneidende haßt, so sind die Uebergänge vom Hellen zum Dunkeln leicht, allmählig fortschreitend; und dies letzte Geheimniß hat er noch mehr der Auswahl durch sich selbst hervorstechender und zurückweichender Farben, als der Leitung des Lichts zu verdanken. Correggio ist aber auch darum doppelt groß im Helldunkeln, weil er zu gleicher Zeit im Colorit der Natur treuer geblieben ist, als alle andere Meister, die einer ähnlichen Würkung nachgestrebt haben. Ganz wahr ist er nicht gewesen, immer hat die Rücksicht auf die Würkung, welche die Tinte als helle oder dunkle Partie für das Ganze hervorbringen würde, die Rücksicht auf örtliche Wahrheit im Einzelnen, um etwas geschwächt. Aber es frägt sich noch: ob bei weitläuftigeren Compositionen die Wahrheit der Färbung im Einzelnen, mit der Wahrheit der Färbung im Ganzen bestehen könne?

Zweifel: ob man in größeren Compositionen ein ganz wahres Colorit beibehalten könne?

Ich wünschte Zeit zu haben, auseinanderzusetzen, warum ich nicht glaube, daß es für sterbliche Künstler möglich sey, ein ganz wahres Colorit mit einem sehr guten Helldunkeln, in einem Gemählde das mehrere Figuren enthält, zu verbinden: warum dies, außer in einzelnen Figuren, für Ton, Harmonie, Haltung und Luftperspektiv mit vielen Gefahren verknüpft sey: warum endlich Correggio, um Correggio zu seyn, nicht wie Giorgione, Tizian, Vandyck

und Mengs habe coloriren können. Doch für den Liebhaber würde ich schwerlich verständlich werden, und für den Künstler? dem muß man nichts sagen, was ihn abhalten könnte, so wahr im Einzelnen zu werden, als er es werden kann. Wer wie Tizian colorirt, wird bei unsern größern Kenntnissen derjenigen Theile der Kunst die größere Gemählde zu einem gefälligen Ganzen machen, diesen leicht so viel an Wahrheit aufopfern können, als die Zusammenstimmung erfordert.

Ueberhaupt verdanken wir dem Correggio Vieles von der Kenntniß der Theile der Mahlerei, welche ein Gemählde von größerer Composition zu einem gefälligen Ganzen machen. Unstreitig hat er darin den nachfolgenden Mahlern wenigstens auf die erste Spur geholfen.

Correggio erster Lehrer der Gruppirung, des Contraposto, der Pyramidalgruppen.

Wenn er bei der Anordnung seiner Gemählde, bei der Zusammenstellung seiner Figuren in Gruppen zuerst auf die Würkung des Helldunkeln Rücksicht nahm, so konnte dies doch nicht geschehen, ohne daß er auch zugleich den Umriß dieser Gruppen besorgt hätte. Er mußte nämlich bald bemerken, daß solche zusammengestellte Figuren, wenn sie sich an Größe und Stellung gleich wären, eine unangenehme Einförmigkeit hervorbringen würden. Er machte sie daher an Größe verschieden, ließ die Stellungen der einzelnen Gliedmaaßen gegen einander abwechseln, und verband wieder das Ganze zu einer Form, deren Grundfläche sich unvermerkt gegen die Höhe zu verschmälert, und deren äußerer Umriß das Auge von einem Körper zum andern führt. Kurz! Correggio ward

ward auch Lehrer des Contraposto, der Pyramidalgruppen, und aller der Regeln, die man bei der Gruppirung in Absicht auf Form und Zeichnung auf Kosten der Wahrheit und des Schicklichen in neueren Zeiten übertrieben hat.

Schmelz der Farben dieses Meisters.

Man lobt den Correggio oft des Schmelzes seiner Farben wegen, und mit Recht. Unrecht aber würde man haben, wenn man dieses Lob blos von der Behandlung des Pinsels, von dem Vertreiben der Farben in einander verstehen wollte. Sehr oft hat er seine Tinten rein aufgesetzt und stehen lassen. Aber er wußte sie nach ihrer innern Uebereinstimmung so vortrefflich zu wählen, daß in der einen immer der Uebergang zu der andern liegt. Daraus entstand jene Vermählung aller zur Bedeckung der Tafel gebrauchten Farben, welche das Ganze wie den Guß eines Spiegels, wie den Fluß des Emails erscheinen läßt. Diese Harmonie ist es also, welche verbunden mit einer geschickten Vertreibung der wohlgewählten Farben in einander, den Schmelz, das Ineinanderfließende der Farben des Correggio so bewundernswürdig macht.

Man sieht in diesem Zimmer noch mehrere Bildnisse, die man dem Vandyck zuschreibt. Sie können aus seiner Schule seyn. Einige sind Copien nach Venetianischen Meistern.

Eine Magdalena, die man dem Guido beilegt.

Ein Ecce Homo vom Albano. Eine Wiederholung des Gemähldes im ersten Zimmer. Es hat Vorzüge vor jenem.

Grablegung Christi von Guercino.

† Eine Grablegung Christi. Vielleicht die schönste Composition, die jemals dem Guercino geglückt ist. Der Mahler hat den Augenblick gewählt, in dem der Christ ins Grab gelegt wird. Joseph von Arimathia hält ihn bei den Füßen, und der heilige Johannes umfaßt ihn von hinten zu. Zwischen diesen beiden Männern steht die Mutter Gottes. Halb bedeckt sie ihr Gesicht, und wagt kaum, den letzten Blick auf den Liebling ihrer Seele zu werfen, den die Erde nun bald umschließen wird. Magdalena hebt ihre Augen in Thränen gebadet zum Himmel.

Die Anordnung ist weise und der Handlung angemessen: Aber der Ausdruck ist der vorzüglichste Theil in diesem Gemählde. Der Christ hat zwar nicht die Hoheit eines Gottes, aber die Mine, die er noch im Tode beibehält, zeigt den sanften Schlummer des Gerechten. Welche Mischung von Traurigkeit und Ehrfurcht herrscht auf dem Gesichte des heiligen Johannes! Er scheint den Ausbruch seines Schmerzes zurück zu halten, bis er sich dieser letzten Liebespflicht gegen seinen Freund und Lehrer entlediget haben wird. In dem Joseph von Arimathia bemerkt man einen Zug von Gutherzigkeit, der sich in der Sorgsamkeit äußert, mit der er seinen Herrn sanft zur Ruhe legen will. Die Mutter Gottes ist trefflich gedacht und ausgeführet. Schüchtern blickt sie auf den Christ, indem sie ihr Gesicht halb aus den davor gelegten Händen herauszieht. Die Magdalena ist eins von den gewöhnlichen Gesichtern des Guercino. Sie hat den naiven Ausdruck des Schmerzes einer hübschen Bäurin. Die Färbung

lung ist aus seiner besten Zeit. Das Helldunkle pikant. Ich leugne es nicht, es ist mir das liebste Gemählde in der Gallerie.

† Der Tod des Regulus. Eine bisarre Composition des Salvator Rosa. Regulus steckt schon in der Tonne. Man entdeckt nur noch den hervorragenden Kopf. Die Carthaginenser, wahrer Neapolitanischer Pöbel, sind beschäfftigt, Nägel in die Tonne zu schlagen. Die Anordnung, das Helldunkle und die Behandlung verdienen übrigens Aufmerksamkeit.

Man kann dies Bild als ein Beispiel einer schlechten Wahl der Situation anführen, die eine Begebenheit zur sichtbaren Darstellung darbietet. Läßt sich aus der ganzen Geschichte des Regulus ein Augenblick herauswählen, der ärmer an interessantem Ausdruck wäre, als dieser?

Eine Schlacht des Bourgognone, und eine Jagd, von demselben. Man kann hier auf eine bequeme Art den Salvator mit dem Bourgognone vergleichen.

† Eine Assumption der Madonna vom Lanfranco. Eins seiner besten Werke. Man sieht ihm an, daß er den Correggio nachzuahmen gesucht hat. Die Färbung ist zu grau.

Eine heilige Magdalena vom Guercino aus seiner guten Zeit. Der Busen im Halbschatten ist vortrefflich. Der Ausdruck ist nicht edel.

Eine heilige Familie von Andrea del Sarto. Sie ist von ihm, aber keins seiner besten Werke.

Eine Sybille und ein heiliger Hieronymus vom Guercino. Wahrscheinlich Copien, so wie eine andere heilige Magdalena, die man ihm gleichfalls zuschreibt.

Eine Frau mit ihrem Kinde und einige andere Bildnisse auf demselben Gemählde. Man schreibt es dem Mola zu. Es hat viel von der Venetianischen Schule.

Eine heilige Familie von Salviati.

† Die Pest von Nicolaus Poussin. Die Wahl des Sujets ist überhaupt nicht glücklich. Hier Etwas über die Art, wie er dasselbe behandelt hat. Die Scene geht in einer Straße vor, in der man mehrere Tempel sieht. In einem von diesen bemerkt man eine zerbrochene Statue, das Volk nähert sich derselben in Haufen, wahrscheinlich, weil sie diesem Zufall die Ursach des Unglücks zuschreiben, das sie heimsucht. Auf dem Vorgrunde stehen drei vorzügliche Gruppen. Ein junger Mann findet im Vorbeigehn seinen Vater todt hingestreckt, auf seinem Gesichte mahlen sich Entsetzen und Schmerz. Eine Mutter liegt todt zwischen zweien Kindern, von denen das eine gleichfalls todt, das andere aber noch am Leben ist. Der Mann, der sich über sein Weib beugt, und sich die Nase zuhält, stößt das lebende Kind zurück, das sich seiner Mutter nähern will, und das älteste, das hinzulief seine Mutter noch einmal zu umarmen, hält der Grosvater auf. Endlich eine sterbende Frau, die ihr Kind einer Freundin anbefiehlt, die es weinend von seiner Mutter trennt. Im Hintergrunde wird ein Todter begraben.

Das

Das Bild ist voll des fürchterlichsten Ausdrucks. Die Zeichnung ist richtig, aber den Gewändern merkt man wie gewöhnlich den Gliedermann an. Färbung und Helldunkel scheinen gut gewesen zu seyn, haben aber in der Folge der Zeit gelitten.

Man trifft in der Gallerie einige Statuen an, aber sie sind ganz unbedeutend.

* * *

Ich komme nun zu einigen Theilen des Pallastes, die man gewöhnlicher Weise nicht sieht.

So hängen in den untern Zimmern an der Erde einige Marinen von Tempesta, und einige Gemählde al Fresco von Kaspar Poussin.

* * *

Zu den Zimmern des Cardinals Pamfili gehören einige andere Zimmer in dem obern Theile des Hauses.

Man findet daselbst unter mehreren Gemählden † Ein ganz vortreffliches Bildniß eines Cardinals von Domenichino, ingleichen † Vier Köpfe von Tizian in einer Glorie. Ohngeachtet des gelben Grundes, worauf sie gemahlt sind, heben sich die Köpfe ungemein.

* * *

Der Prinz und die Prinzessin bewohnen die sogenannten Mezzaninen.

In dem ersten Zimmer finden sich eine Menge Landschaften von Placido Costanzi, Orizonte und andern, aber auch zwei von Claude Lorrain.

Im

* * *

Im zweiten Zimmer.

Zwei Landschaften von Salvator Rosa.

Einige Heilige vom Garofalo, und mehrere Niederländer.

* * *

Im dritten.

Ein Cardinal in einer Bibliothek. Man schreibt dies Bild dem Albert Dürer zu.

Zwei kleine Landschaften von Salvator Rosa.

Eine heilige Familie in der Manier des Baroccio.

Polischinell und ein Soldat von Salvator Rosa.

* * *

Viertes Zimmer.

Zwei Landschaften mit Wasserfällen von Poussin.

Zwei andere von Salvator Rosa.

* * *

Im fünften Zimmer.

Eine Herodias nach Tizian. Die Madonna im Ausdruck des Schmerzes über ihren Sohn, (Mere de douleur) ein verdorbenes Gemählde von Tizian.

Der Triumph des Bacchus und ein Begräbniß, zwei Bilder, die dem Nicolaus Poussin zugeschrieben werden.

Eine

Eine Magdalena von Feti.
Eine angelegte Magdalena von Guido.
Zwei Landschaften von Mola.

* * *

Im sechsten.

Zwei Poussins und zwei vortreffliche Salvator Rosas.
Christ in den Limben von Venusti.
Einige Schlachten von Bourgognone und Cerquozzi.

* * *

Im siebenden Zimmer.

Vier schöne Landschaften von Poussin in Wasserfarben.
Noch eine mit einem Sturm von demselben.
Eine Landschaft von Claude Lorrain.
Zwei Marinen von Manglar.

* * *

Im achten.

Mehrere Perspektive von Vanvitelli, Lucatelli und andern.

* * *

Im neunten.

Zwei kleine Landschaften von Domenichino und viele andere, welche Copien scheinen.

Ueberhaupt ist die Menge der Gemählde in diesen Zimmern unbeschreiblich.

Es sind einige Bologneser, und vorzüglich einige Trevisanis darunter, die nebst einer Menge

von

von Niederländern für die Liebhaber dieses Stils von Werth seyn können: Ich habe sie aber in solcher Eile sehen müssen, daß ich kein Urtheil darüber zu fällen wage.

* * *

In der Bibliothek ist die berühmte Vergötterung Homers befindlich, ein Basrelief, welches ich jedoch nur anzeige, weil ich versäumet habe, es zu sehen. Man sagt, der Werth desselben sey als schönes Kunstwerk betrachtet, nicht außerordentlich.

* * *

In dem Garten steht Marcus Antonius Colonna zu Pferde in Bronze.

Dem Liebhaber schöner Friesen und architektonischer Zierrathen werden auch die Ruinen in diesem Garten nicht entgehen.

Villa Negroni.

Ich wollte nur von Kunstwerken reden: und doch! die Natur in dieser Villa ist so voll mahlerischer Gegenstände, mahlerischer Würkung, ich verdanke ihr so heitere, glückliche Stunden; ich kann sie unmöglich mit Stillschweigen übergehen! Erleichterung des Begriffs von Mahlerischen.

Ehemals war diese Villa nach dem Zwange der Symmetrie eingerichtet, und diente zum Paradeplatze der Repräsentation eines Cardinals. Aber schon seit langer Zeit hat die Vernachläßigung ihrer gegenwärtigen Besitzer die Natur in ihre vorigen Rechte wieder eingesetzt. Sie giebt nun wahreren Genuß.

Wie einladend zu hoher Begeisterung sind nicht jetzt ihre verwachsenen Gänge! Wie abwechselnd schön ihre Lorbeern, Pinchen, Myrthen und Cypressen! So edel in ihrer Form, so melancholisch feierlich in ihrer Farbe! Das spricht, das fühlt; es sind Seelen der Vorwelt, die nach hohem Leiden jetzt unter dieser Rinde von den Anfällen des Schicksals ruhen, und ihrer Schwermuth ungestört nachhängen.

Mein Blick heftet sich bald auf die Ruinen der Bäder des Diocletians in der Ferne, bald auf eine halb verstümmelte Statue eines Römers vor mir, den seine Zeitgenossen groß nannten, und den wir nicht kennen. Aus dem grünlichen Rachen eines bemooßten Löwens rieselt ein dünner Wasserstrang mit einförmigem Getöne, und indem dies meine

Seele

Seele in Nachdenken über vereitelte Plane, über verirrte Wünsche und aufgegebene Hoffnungen einlullt; girrt die Turteltaube zu meiner Seite.

Aber daß diese Stimmung nicht zur Schwermuth werde, lebt Alles um mich herum. Hier eine Bauerhütte, dort ein prächtiges Casino. Das Land ist einzeln an die Einwohner Roms ausgethan. Sie nutzen es theils zu Gartengewächsen, theils — so groß ist der Umfang dieser Villa mitten in der Stadt! — zu Weiden für Pferde, Kühe und Schaafe. Der Hirt auf seinen Stab gelehnt spielt mit seinem Hunde; die Heerden drängen sich in Haufen zusammen, die Römerin setzt ihr Körbchen neben sich nieder, ihr Kind an ihre Brust zu drücken, und ein Paar Liebende Arm in Arm entgehen der Wachsamkeit ihrer strengen Aufseher unter diesen Schatten. Wie verständlich dieser Ausdruck! Wie mahlerisch das Alles, wenn nun der markige Strahl der untergehenden Sonne darüber her fährt!

Die Gewohnheit, von Jugend auf Alles in der Natur wie ein Gemählde zu betrachten, jedes Gemählde auf die Natur zurückzuführen, erregt meine Dankbarkeit in allen Fällen, wo ich entweder die Natur ohne Zusatz in einen Rahmen fassen könnte, oder wo die hülfreiche Hand der Kunst mir in der Natur ein Gemählde zubereitet hat.

Beides finde ich in der sogenannten Partie des Michael Angelo, dem nur die Verehrung der Italiener für ein so viel umfassendes, und mit grossen Ideen schwangeres Genie, die Erfindung dieses Hügels beilegen konnte.

Eine

Eine sitzende Roma in colossaler Größe mit weißen Extremitäten und schwarzem Gewande, thront auf einer Anhöhe unter einer Gruppe von Pinchen, Cypressen und Mandelbäumen. Mehrere Mahler haben sie in ihren Werken angebracht, und mich dünkt, ich kenne nichts, was mein Gefühl für mahlerische Würkung so ausfüllt, meinen Begriff darüber so sehr bestimmt. Ich sahe sie einst beim Untergang der Sonne, als der Mandelbaum gerade in Blüthe stand. Die Stufenleiter von Gestalten: erst die colossalische Roma, am einfachsten in Abwechselung ihrer Theile, dann der buschigte Mandelbaum, dann die fechtelartige Fichte und endlich die pyramidenförmige Cypresse, deren Gipfel sich zu einer schmäleren Höhe zusammenspitzte; die verschiedenen Mischungen von Farben, die sich im gelblichen Abglanz der niedergehenden Sonne zu einem Ton vermählten; die abwechselnden Lichter und Schatten, durch die der Baum mit der Statue, die Statue wieder mit dem Baume zu einer Masse vereinigt wurden, bald durch die dunkle Farbe verstärkt, bald durch die helle gebrochen, endlich doch in sanften Uebergängen zusammenflossen.

Alles dies sage ich, gab mir das wahre Gefühl des eigentlich Mahlerischen, des wesentlichsten Unterscheidungszeichen der Mahlerei von ihren verschwisterten Künsten: merkliche Abwechselung von Formen, merkliche Abwechselung von Farben, endlich — selbst eine Art der Färbung — merkliche Abwechselung von hellen und dunkeln Partien, welche die Nerven des Auges auf vielfache Art spannen,

und dennoch durch Uebereinstimmung ihrer Anstrengung das Qualvolle nehmen.

* * *

Nun zu den Kunstwerken, die in mehreren Gebäuden stehn.

* * *

In einem kleinen Casino mitten im Garten.

Zwei in der Mauer befestigte Basreliefs. Das eine stellt ein Bacchanale vor, und ist in einem guten Stile gearbeitet, aber sehr ergänzt.

Sogenannter Marius.

† Eine Consular Statue, welche unter dem Nahmen Marius berühmt ist: eine Benennung, für die man keinen hinreichenden Grund anzugeben weiß. [1]) Der Kopf dieser Figur hat ungemein viel Charakter; die Stellung Natur und Wahrheit; das Gewand einen vortrefflichen Wurf. Die linke Hand ist neu. Auch in Ansehung des Costume verdienet diese Statue Aufmerksamkeit. [2])

Eine andere Consular Statue. Gut; aber unter der vorigen.

Neptun von Bernini. Eines der mittelmäßigsten Werke dieses Meisters. Es war auch nur zur Verzierung eines Springbrunnens verfertigt worden.

Eine Statue, die als Gärtner restaurirt worden, weil man ein krummes Messer in dem Leibbande

1) Winkelmann G. d. K. S. 781.

2) Winkelmann G. d. K. S. 434.

bande bemerkte, und dieses für ein Gartenmesser ansah. Der Leibband ist von Seilen, die mehrmals um den Leib gewunden, und künstlich zusammengeflochten sind. Winkelmann [3]) erklärt diese Figur für einen Sieger, der im Wettrennen auf Wagen im Circo den Preis davon getragen hat. Kopf und Arme sind neu.

* * *

In dem Hauptgebäude.

Unten auf der Diele und in einem Zimmer darneben: ein großer Vorrath von Statuen. Die mehresten darunter sind mittelmäßig. Ich hebe zwei heraus: weibliche Figuren mit Körben auf dem Haupte, welche ehemals zu Caryatiden gedient zu haben scheinen. Ihre Köpfe sind reizend und ihre Gewänder schön geworfen. Die Haare fallen an beiden Seiten auf die Schultern herab. Sie tragen vielen weiblichen Schmuck, unter andern Ohrgehänge von Marmor, und Armbänder über den Knöcheln. [4])

Eine weibliche Figur mit einem Diadem und guter Drapperie. Die Hände sind schlecht restaurirt.

Eine schöne Büste des Cardinals Montalti, von Algardi.

Auf der Treppe.

Eine wilde Schweinsjagd. Der Kampf eines Tritons mit einem Meerungeheuer.

3) S. d. K. S. 856.

4) Winkelmann Gesch. d. Kunst, S. 430 und 432.

Ein Bacchanal und noch eine Jagd. Basreliefs.

† Unter mehreren schlechten Statuen bemerke ich eine die als Minerva restaurirt ist, wegen ihres schönen Gewandes, das auch wegen der seltenen Art, womit es befestigt ist, merkwürdig wird. Ein Rieme oder Gürtel, der über der rechten Schulter unter den linken Arm durchgeht, hält es zusammen. Kopf und Arme sind neu. Den einen derselben hebt sie in die Höhe, wahrscheinlich um den Speer damit zu halten. Inzwischen fürcht' ich, daß es diese Figur ist, welche den Herrn Burckhard [5]) veranlaßt, in dieser Villa eine donnerschleudernde Minerva zu finden. Denn ich wüßte übrigens keine, die diese Angabe rechtfertigen könnte.

Weiter hinauf noch einige gute Basreliefs. Eine Frauensperson, die sich auf den Arm eines Mannes stützt. Hocherhobene Arbeit von gutem Stile.

Schönes Basrelief.

† Eine weibliche Figur, die einen Tempel mit Blumen kränzt. Ein hocherhobenes Werk von sehr gutem Stile. Nur ein Arm und ein Fuß sind modern. Gesichtsbildung und Stellung sind so wie der Kopfputz sehr reizend. Das fliegende Gewand ist vortrefflich, und zeigt sehr gut das Nackende an. Dies Basrelief ist oft copirt worden.

Drei Helden aus der Odyssee. Man erkennt unter ihnen den Ulysses an der Mütze.

Eine

5) Von der Uebereinstimmung der Dichter und Künstler S. 76.

Eine Friese mit dem Triumphe des Bacchus und der Ariadne. Von guter Composition und gutem Stile.

Eine andere mit Amorinen, die mit Hülfe eines Fauns einen trunkenen Satyr tragen.

Ein Satyr, der auf den Schultern eines Fauns hängt, während daß ein anderer ihm Streiche auf den Hintern austheilt. Der Idee wegen merkwürdig.

* * *

In einem großen Saale.

† Ein Amor von weißem Marmor, mit Weinreben bekränzt, und eine Weintraube haltend, wird von einem Leoparden von schwarzem Marmor getragen, auf dessen Rücken ein Ziegenfell von Rosso antico ausgespreitet ist. Winkelmann [6]) hat Recht, diesen Amor als eines der schönsten Kinder des Alterthums anzuführen. Der Kopf hat einen vortrefflichen Ausdruck, und das Fleisch ist sehr zart und weich. Die beiden Beine scheinen modern.

Amor auf einem Leoparden reitend.

† Ein junger Apollo mit einem Kopfe, der nach einer lebenden Person gebildet zu seyn scheint. Dieser Kopf ist voller Charakter, und scheint viel Aehnlichkeit mit dem einer Statue zu haben, die der Cavaliere Azara unter dem Nahmen eines Britannicus besitzt. Der Körper ist so schön, daß Mengs denselben bei seinem Apollo in der Villa Albani zum

6) Winkelmann G. d. K. S. 489.

Vorbilde genommen zu haben scheint. Die Arme, die ihn zum Apollo machen sind neu. [7])

Mithras von schwarzem Marmor. Die Composition ist weitläuftiger und die Ausführung besser als gewöhnlich. [8])

† Kopf

7) Winkelmann G. d. K. S. 502 drückt sich folgendermaßen über diese Statue aus: Ein Apollo in der Villa Negroni, in dem Alter und in der Größe eines jungen Menschen von 15 Jahren, kann unter die schönsten jugendlichen Figuren in Rom gezählet werden; aber der eigene Kopf desselben stellet keinen Apollo vor, sondern etwa einen kaiserlichen Prinzen aus eben der Zeit. Es fanden sich also noch einige Künstler, welche ältere und schöne Figuren sehr gut nachzuarbeiten verstanden haben. — Ich dächte, es dürfte schwer werden, den Beweis dieser Zeitrechnung zu führen.

Begriff eines Mithras.

8) Mithras, Genius der Sonne. Ursprünglich persische Idee, die aber Griechen und Römer nach ihrer eigenen Vorstellungsart umbildeten. Man sieht ihn gemeiniglich als Jüngling mit einer phrygischen Mütze, einem orientalischen Leibrocke mit engen Ermeln, die sich an den Knöcheln der Hand schließen, und einem über die Schultern herabfliegenden Mantel. Er kniet auf einem niedergeworfenen Stiere, den er mit der linken Hand bei den Hörnern faßt, und mit dem Dolche in der rechten verwundet. Rund herum findet man symbolische Figuren z. B. Hund, Schlange, Scorpion ꝛc. bald mehr, bald weniger. Sie scheinen zwar jede für sich unerklärbar, jedoch im Ganzen den Lauf und Einfluß der Sonne zu bezeichnen.

† Kopf eines Paris von vortrefflichem Charakter, obgleich ein wenig hart in der Ausführung. Schöner Kopf eines Paris: Beweis der Möglichkeit auch unter schönen Formen des Körpers eine fehlerhafte Seele errathen zu lassen.

Hätte Sulzer [9]) diesen Kopf gesehen, so würde er das, was Plinius von einem Gemählde des Euphranor sagt, nicht so unglaublich gefunden haben. Plinius bemerkt nämlich Lib. LXXXIV. 8. In einem Gemählde des Paris vom Euphranor werde vorzüglich bewundert, daß man zu gleicher Zeit den Schiedsrichter der Göttinnen, den Verführer der Helena und den Meuchelmörder des Achilles darin erkannt habe. Dieses Lob geht auf den Ausdruck des Charakters in der Mine dieses verschmitzten Weichlings, hinterlistig im Siege über Männer und Weiber, und diesen letzten zugleich theuer und gefährlich. Hier ist von einer Allegorie gar nicht die Rede, wovon Sulzer jene Worte zu verstehen scheint. Nicht jede Bezeichnung dessen, wozu man sich von einem Menschen zu versehen hat, ist Sinnbild oder Allegorie. Unterschied zwischen Ausdruck des Charakters, und Symbol gewisser Eigenschaften der Seele.

Eine kleine Nymphe oder Muse mit einer Taube. Der Gürtel über den Hüften ist merkwürdig.

Eine große bekleidete Figur. Auf dem Kopfe trägt sie einen Schleier und einen sonderbaren Kopfputz. Es scheint das Bildniß einer Kaiserin zu seyn. Diese Statue hat viel Wahrheit.

Eine kleine Statue, als Hygea restaurirt.

† Ein Pariskopf von schönem Charakter bis an den Rand des Kinnes verhüllt. [10])

9) Allgemeine Theorie der schönen Künste, Artikel: Allegorie.

10) Winkelmann G. d. K. S. 352. behauptet, diese Tracht

Eine weibliche drappirte Figur. Der Kopf gleicht der jüngern Faustina, sie ist durch die modernen Arme zur Ceres geworden.

Eine Statue aus schwarzem Marmor mit silbernen Augen, dem Kopfpuße nach ein Mauritanier, aber als Mars oder Gladiator restaurirt. Arme, Schenkel und Beine neu. Bei ihm eine Terme des Hercules.

Einige Büsten.

* * *

In dem Zimmer des Custos dieser Villa.

Berühmte Gruppe zweier Kinder.

† Eine Gruppe von Amorinen, deren einer dem andern eine Larve vorhält, worauf dieser vor Schrecken rücklings zur Erde stürzt. [11]) Gedanke und Ausdruck sind vortrefflich. Allein die Zeichnung scheint unrichtig, und die Ausführung vernachläßiget zu seyn.

Schöne Büste eines Cardinals.

* * *

Im Garten.

Eine colossalische Figur in einer Nische, und ein Basrelief darüber mit den neun Musen. Beides mittelmäßig.

Eine weibliche Figur als Flora ergänzt. Die Stellung und das flatternde Gewand scheinen

Tracht sey den Phrygiern und angränzenden Völkern eigen gewesen.

11) Winkelm. G. d. K. S. 352.

nen eine Tänzerin anzuzeigen. Kopf und Arme sind neu. [12])

12) Winkelmann G. d. K. Vorr. S. 12 redet von einem Apollo mit einer modernen Violine. Dieser ist nicht mehr vorhanden:

S. 389. d. G. d. K. von einem Tyger aus Basalt, den ich mich nicht erinnern kann, gesehen zu haben.

H. Volkmann histor. krit. Nachrichten über Italien S. 247. führt drei Landschaften von Pouſſin an, die nicht mehr vorzufinden sind.

Das Kind mit dem Schwane, welches er aus Burckhards Werke in der Note anführt, steht auf dem Campidoglio.

Pallast Doria.

Große Gallerie.

Wenn man rechter Hand hinein tritt.

Das Verlöbniß der heiligen Catharina. Aus der ersten Manier des Tizian. Die Umrisse sind etwas steif, und die Farben noch etwas roh, aber dennoch frisch und saftig. Die Stellung des Christus ist unschicklich. Die Landschaft ist schön und sehr kräftig colorirt, aber mit Vernachläßigung der Luftperspektiv.

Der heilige Hieronymus von Spagnoletto.

Die Grablegung Christi von Ludovico Carraccio, oder von Padoanino. Die Zusammensetzung dieses Gemählde ist sehr gut, und hat im Ganzen etwas Erhabenes und Edles. Nur scheinen mir die Figuren der Engel, deren einer den Christus beim Kinn faßt, der andre aber seine Finger kreuzweise in die erstarrten Finger des Heilands legt, zu spielend und der Würde des Gegenstandes nicht angemessen. Der Ausdruck ist übrigens gut, vorzüglich in den beiden Weibern. Die Zeichnung scheint hin und wieder etwas unbestimmt z. E. im Arme des Alten. Die Färbung fällt zu sehr ins Graue.

Ein alter Kopf mit einer weißen Rose auf dem Tische, von Tizian.

Ein

Ein anderer Kopf, den man auch dem Tizian zuschreibt, aber nicht in seinem Stile.

Ein Weiberkopf, der nach Leonardo da Vinci copirt zu seyn scheint.

† Aldobrandinische Hochzeit copirt von Poussin. Die Figuren sind etwas schwerfälliger als im Original. Der junge sitzende Mann ist zu braun colorirt. Ein Fehler, den Poussin um so eher hätte vermeiden müssen, da das Original nur durch den Einfluß der Zeit so braun geworden ist. Denn das Bein, was sich erhalten hat, ist von guter Färbung.

† Eine heilige Magdalena, die vor Ermattung von Schmerz eingeschlafen zu seyn scheint, von Michael Angelo Carravaggio. Wahrscheinlich diente ihm seine Magd zum Vorbilde. Man muß gestehen, daß er sie sehr treu copirt hat. So niedrig die Wahl der Formen ist, so bleibt dies Bild doch eins der besten dieses Meisters in Ansehung des Tons der Färbung, der nicht, wie gewöhnlich, übertrieben schwarz und gelb ist.

† Ein alter Kopf mit Lorbeeren bekränzt. Voller Wahrheit bis in den kleinsten Details. Viele Kenner halten dies Werk eines Tizians würdig.

Bamboschade von Teniers.

† Skizze von Correggio in Wasserfarben. Das Original ist in Spanien. Es stellet ein allegorisches Sujet vor, welches man schwerlich erklären wird. Man erkennet den Meister in den Köpfen und den Händen wieder.

† Ein Jüngling umarmt einen Bock, neben ihm eine Taube auf einem Zweige von Carra-

Carravaggio. Man erklärt dies Bild gemeiniglich für eine Allegorie der Geilheit und der Unschuld.

† Opfer Isaacs. Mengs und viele Kenner halten es für Tizians Werk, andere schreiben es dem van der Eckhout [1]) zu. Die Composition ist nicht die beste, aber der Ausdruck ist nicht ohne Verdienst. Die Zeichnung ist weder unedel noch incorrekt genug, um den Tizian als Meister auszuschließen. Im Isaac sind eine Menge schöner Halbtinten.

Zwei Apostelköpfe von Guercino.

Der weinende Petrus von Lanfranco.

Petrus im Gefängniß vom Engel geweckt von Lanfranco. Der Engel gleicht einem Straßenjungen.

Magdalena von Cambiasi.

Zwei Gemählde von Breughel. Eins derselben stellt die Schmiede des Vulkans vor. Der Ort der Scene ist aus den Ruinen von Tivoli genommen.

Magdalena in einer schönen Landschaft von Annibale Carraccio. Die Formen sind zu groß für eine weibliche Gestalt.

Simson von Guercino in einem Tone, der zwischen dem Rothen und Schwarzen die Mitte hält.

† Eine allerliebste Landschaft von Domenichino, mit Weibern und Kindern, die durchs Wasser waten. Die Composition scheint der Natur abgestohlen zu seyn. Schade, daß in der Ausführung

1) Gerbrand van der Eckhout geb. zu Amsterdam 1621. gest. 1674. einer der besten Schüler Rembrands.

rung nicht eben die Uebereinstimmung mit der Natur herrscht.

Eine andere Landschaft von eben demselben mit einem Wasserfall. Ein sehr angenehmes Bild.

† Susanna mit den Alten von Annibale Carraccio. Zusammensetzung, Ausdruck und Zeichnung sind vortrefflich. Selbst die Färbung ist gut; nur fallen die Formen der Susanna zu sehr ins Riesenmäßige.

Verlöbniß der heiligen Catharina von Ludovico Carraccio auf Schiever. Vortrefflich angeordnete Gruppe.

Bethlehemitischer Kindermord von Mazolino.

Bauern, die ihre Processe vor Gericht mit klingender Münze vertheidigen. Karrikaturen voller Ausdruck. Der harte und trockene Stil läßt auf die ersten Zeiten der niederländischen Schule schließen.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Eine Zeichnung von Guido mit Kreiden von verschiedenen Farben.

Eine Madonna und eine heilige Familie vom Sassoferrati. Beide Bilder haben angenehme Köpfe und liebliche Stellungen, wenn es ihnen gleich übrigens an Ausdruck fehlt.

Eine Landschaft von Torreggiani.

Bethsabe mit einer Unterhändlerin von Brunkhorst. Die Behandlung ist gut.

† Drei

† Drei Bilder von Guercino, aus denen man die verschiedenen Manieren dieses Meisters kennen lernen kann. Der heilige Johannes ist aus seiner ersten schwarzen Manier. Der verlohrne Sohn, der zu seinem Vater zurück kehrt, ist aus der zweiten, die ins Rothe fällt, und endlich die heilige Agnes, die den Scheiterhaufen besteigt, ist aus seiner dritten hellen Manier. Alle diese Bilder zeigen eine ganz vortreffliche Behandlung, eine zwar etwas conventionelle, aber doch nicht übertriebene Färbung, und vorzüglich eine vortreffliche Würkung in der Abwechselung des Schattens und des Lichts. Aber alle sind schlecht componirt, und der Ausdruck fehlt entweder ganz, oder ist gemein. Ich nehme inzwischen den Kopf der heiligen Agnes aus, denn in diesem Kopfe ist viel edle Hingebung in den Willen des Himmels.

† Die Madonna mit dem Kinde von Parmeggiano. Der Kopf des Christs hat viel von Correggio, und ist sehr angenehm; der Kopf der Madonna aber hat etwas gezogenes.

Eine heilige Familie von demselben, eine Skizze voller Affektation.

Ein Satyr, der einen jungen Faun auf der Flöte spielen lehrt. Man schreibt dies Bild dem Ludovico Carraccio zu, ich halte es vom Annibale.

† Bildniß eines Pabstes von Velasquez. Es ist vortrefflich gemahlt, und voller Charakter, inzwischen fällt das Fleisch ins Rothe, und scheint zu weich, zu schlaff.

† Eine

† Eine Madonna, die über dem schlafenden Christ betet, von Guido. Dieses berühmte und so oft copirte Bild ist von der feinsten Zeichnung, und der Schlaf des Christs ungemein wahr. Nach meinem Geschmack aber hat der Kopf der Madonna nicht Ausdruck genug, die Farbe scheint mir zu schwach und grünlich, und der Christ zu platt, zu wenig gerundet. Madonna betend über dem schlafen- den Christ.

Zwei Landschaften von Claude le Lorrain von seiner ersten Manier, ehe Sandrart ihn über das Luftige der Fernen belehrt hatte.

Zwei der besten Landschaften von Paul Brill.

Santa Maria Aegittiaca von Feti.

Bethlehemitischer Kindermord von Bonati, schlecht componirt.

Christ im Oehlgarten von Venusti.

Der heilige Johannes aus der Schule des Guercino.

† Schöne Landschaft von Claude le Lorrain, mit einer Flucht nach Aegypten. Der Baumschlag ist vortrefflich. Die dichtbelaubten Eichen darauf scheinen wahre Behausungen der Vögel. Die Ferne ist vortrefflich.

Ehe man das Uebrige der Gallerie sieht, wird man gut thun, in die Nebenzimmer zu gehen.

* * *

Nebenzimmer.

Eine große Landschaft von Guaspro Poussin.

Drei

Drei Marinen von Manglar, vortrefflich componirt.

Früchte von Tamm. [2])

Mann und Frau. Die Frau hält einen Apfel. Die Composition ist schlecht. Dem ohngeachtet giebt man das Gemählde für Tizians Arbeit aus.

Ein Mannskopf in eben dem Stile, den man an dem Schulmeister im Pallast Borgheſe bemerkt.

Eine schöne Landschaft mit Figuren von Bourgognone in der Manier des Salvator Rosa.

Einige Landschaften von Orizonte.

Eine Flucht nach Aegypten von Nicolaus Pouſſin, schön componirt, mit vielem Geist, aber ohne Wahrheit ausgeführt.

Kreuzabnehmung von Salviati.

* * *

Uebriger Theil der Gallerie.

Das Paradies von Breughel. Andere halten es von Savary. Man kann die Feinheit des Pinsels, die Sorgfalt in der Ausführung, den Schmelz der Farben, und zu gleicher Zeit das Leichte der Behandlung nicht genug bewundern.

St. Johannes von Guercino aus der Zeit, da er den schwarzen Ton in seinen Gemählden verließ, und in den rothen übergieng.

Land-

2) Dieser Künstler war aus Hamburg. Man nennt ihn auch Dappre', weil er immer von einem tapfern Pinsel sprach.

† Landschaft von Claude le Lorrain mit Architektur, die nicht ganz an ihrer Stelle zu seyn scheint. Es herrscht Siroccoluft in dem Bilde, und die Wärme derselben ist vortrefflich ausgedrückt.

St. Rochus, den ein Engel heilt, von Carravaggio. Gemeiner aber wahrer Ausdruck. Der Hund ist sehr gut.

† Angelica findet Medor von Guercino. Ein sehr schönes Bild, in dem vorzüglich die Extremitäten von äußerster Wahrheit sind. Die Farbe hat etwas Unwahres, und viel Aehnlichkeit mit derjenigen, die man in dieses Meisters Fresco Gemählden antrifft. Das Licht ist zu gelb, und die Schatten sind zu schwarz. Auch sind die hellen Partien zu willkührlich zerstreuet, zu flatternd (les lumieres papillottent).

Kinder von Cignani, andere sagen von Ghezzi, von sehr falschem Colorit. Die männlichen scheinen von Gold, die weiblichen von Silber.

Ein Kopf von Baroccio, an dem die leichte Behandlung zu bewundern ist.

Ein angelegter Kopf von Guido.

Venus und Adonis von Paolo Veronese.

Icarus und Dädalus soll von Albano seyn, wahrscheinlich nur Copie.

Ein heiliger Franciscus, den zwei Engel unterstützen, schönes Gemählde von Annibale Carraccio.

Ein Concert von Palamedes.

† Ein Paradies von Bassano. Es ist eins seiner schönsten Bilder. Die Carnation ist sehr wahr. Die Thiere sind voller Leben.

Heil. Johannes von Valentin.

Sechs Ovale von Annibale Carraccio.

† Sechs Landschaften von Annibale Carraccio. Es sind halbe Ovale, die dazu bestimmt gewesen scheinen, von unten auf gesehen zu werden. Eigentlich nur Skizzen, aber von so vortrefflicher Composition, daß der Künstler ein eigenes Studium daraus machen kann.

Die schönsten sind

Die Himmelfahrt Mariä. Die Scene geht am Ufer des todten Meeres vor. Aufgenommen durch Engel schwebt die Heilige über dem Meere, an dessen Ufer die Jünger und Apostel neben ihrem Grabe ihr staunend nachsehen. Hin und wieder sieht man andere Monumente und Grabmähler. Es liegt etwas unbeschreiblich Hohes in dem Gedanken dieses Bildes, nur dürfte die Handlung des heil. Johannes, der die Begebenheit in dem Augenblicke da sie vorgeht, aufzeichnet, nicht an der rechten Stelle stehen. Der Mahler hat diesen Gedanken im Großen in einer Capelle der Kirche della Madonna del Popolo ausgeführt, aber da ihn der enge Platz zu sehr beschränkte, weniger glücklich, als man nach diesem Entwurfe hätte vermuthen dürfen.

Das zweite dieser Gemählde ist die Heimsuchung Mariä. Die beiden Heiligen umfassen sich mit einem sehr wahren Ausdrucke von Zärtlichkeit. Die Figur die das Bündel trägt, ist sehr reizend, und die Bäurin bei der Frau mit dem Kinde von der einnehmendsten Unbefangenheit.

Das

Das dritte eine Flucht nach Aegypten. Tauben fliegen voran, und zeigen der Unschuld den Weg. Die heil. Familie ist über einen Fluß gesetzt worden. Das alte Schloß auf dem Berge thut Würkung.

Die drei übrigen stellen die Anbetung der Könige, der Hirten, und eine Grablegung vor. Sie sind von geringerem Werthe.

† Eine Landschaft von Claude le Lorrain mit der Aussicht auf einen Fluß, der sich krümmend schlängelt. Die schönste Landschaft, die ich von diesem Meister kenne. Die Ferne ist unvergleichlich. Alles ist Wahrheit und Natur. Die Luft wahre Luft, der Himmel durchsichtig, das Auge verliert sich in die Ferne. Vortreffliche Landschaft von Claud le Lorrain.

† Magdalena von Tizian. Vortreffliche Carnation. Der Arm ist wahres Fleisch. Der Kopf leider hier und da retouchirt. Alle Kenner halten einstimmig dies Bild für Original. Aber man sieht allerwärts Copien und Wiederholungen desselben.

Heimsuchung Mariä von Garofalo. Es hat schöne Partien. Man muß vorzüglich die Localfarben dieses Meisters bewundern, die sich bis auf diesen Tag frisch und unverändert erhalten haben.

Zwei Köpfe, Carricaturen aus der älteren niederländischen Schule.

Ein kleines Portrait einer Frauen im Schleier, von Holbein.

* * *

Einige Zimmer beim Herausgehen aus der Gallerie.

Eine Carita Romana von Valentin.

Die Schüler zu Emmaus von Lanfranco.

Eine Magdalena angeblich von Guercino.

Copie einer heil. Familie nach Raphael, deren Original in Frankreich ist, und von der sich eine bessere Copie im Pallast Albani findet.

* * *

In einem andern.

St. Peter findet den Groschen in dem Fische von Calabrese.

Eine Landschaft von Mola.

Zwei Bildnisse von Mierefeld.

Ein junger Mensch aus der Schule des Parmeggiano.

* * *

In einem andern.

Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Christi, von A. Carraccio.

† Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Christi von Annibale Carraccio. Sie hält den Oberthei! desselben auf ihrem Schooße. Ein Engel zu ihrer Seite hält des Sohnes Hand, und zeigt die Nägel, mit denen er ans Kreuz geheftet war, der andere versucht mit der zuckenden Spitze des Fingers die Stachel der Dornenkrone.

Dies Bild ist sehr berühmt, und Winkelmann [3]) führt es als eines der wenigen Gemählde an,

3) S. 297. d. G. d. K.

an, in denen der Christ mit der Würde des Charakters und der Schönheit der Bildung dargestellet sey, mit denen sich der Künstler den eingebohrnen Sohn Gottes denken müsse.

Man kennt noch zwei Wiederholungen von diesem Bilde, die eine in der Kirche zu St. Francesco a Ripa zu Rom, die andere in der Gallerie zu Capo di Monte bei Neapel. Die erste unterscheidet sich von der unsrigen durch mehrere in die Zusammensetzung aufgenommene Figuren. Die letzte scheint mit der unsrigen sehr genau übereinzustimmen, nur, wenn ich mich nicht irre, hat das Bild von Capo di Monte mehr Anzeigen des Caraccischen Stils. Das Colorit, welches an dem unsrigen ziemlich lebhaft ist, fällt dort mehr ins Graue. Die Zeichnung hier ist incorrekt, die Schulter des Christs scheint ausgesetzt zu seyn, und läuft nicht natürlich genug in den Wirbelknochen. Auch ist die Haltung an jenem Bilde besser. An beiden scheint man der Erfindung vorwerfen zu können, daß der eine Engel durch sein kindisches Versuchen des Stachels der Dornenkrone die ernsthafte Stimmung der Seele des Zuschauers unterbricht.

Die Anordnung ist unvergleichlich. Eine der schönsten Kegelgruppen, die man sehen kann. Der Ausdruck ist in den Figuren der Mutter Gottes und des Christs wahr, edel und anziehend. Die erste zeigt klagenden Schmerz: sie haben den erschlagen, den meine Seele liebt! Von dem Ausdrucke im Christ habe ich schon gesprochen.

Hagar und Ismael von Vouet.

Eben dies Sujet von Mola.

Cain und Abel von Salvator Rosa.

Icarus und Dädalus von Andreas Sacchi.

Zwei schöne Bildnisse auf einer Tafel, wahrscheinlich von Raphael.

† Zwei Bildnisse auf einer Tafel. Jedermann gesteht, daß dieses Werk von Raphael zu seyn verdient, aber ob es von ihm sey, bleibt immer ungewiß. Beide Köpfe haben viel Charakter. Die Zeichnung ist correkt und äußerst fest. Die Färbung nähert sich in Ansehung der Kraft derjenigen, die man in dem Bildnisse Raphaels in der Casa Altoviti Avila in Florenz bemerkt. Aber da das Bild auf Leinwand gemahlt ist, und da Vasari nur ein einziges Gemählde auf Leinwand von diesem Meister, nämlich den heiligen Johannes, der jetzt zu Florenz befindlich ist, anführt; so wollen Kenner aus diesem Grunde zweifeln, ob es diesem Meister beizulegen sey.

Ein anderes Bildniß von Tizian.

† Ueber diesen Bildnissen ein anderes von einem Alten, mit einer Klocke vor sich auf dem Tische, von Tizian. Die Nachahmung der Natur kann nicht weiter getrieben werden.

Bildniß einer Frauen mit einem Halskragen, dessen Weiße die Carnation des Gesichts sehr hebt. Aus der niederländischen Schule. Viele halten es für des Rubens Arbeit. Aber dazu ist die Behandlung zu furchtsam.

Ein anderes Bildniß einer Frauen. Kecker und bestimmter.

Heilige Familie von Mola.

Eine

Eine Kreuzabnehmung von Vasari. In diesem Bilde ist Alles übertrieben: Vorzüglich die heilige Magdalena, deren Glieder alle verdreht scheinen. Die Zusammensetzung ist zum Theil vom Daniel di Volterra erborgt. Der Körper des Christs und einige Gewänder sind nicht ohne Verdienst.

Isaacs Opfer von Calabrese.

Heil. Familie von Garofalo.

Kreuzabnehmung von Paolo Veronese.

Endymion mit einem Sehrohr, angeblich von Guercino. Deutung der bekannten Fabel, deren allegorische Vorstellung für die Kunst schicklicher zu seyn scheint, als die vereinfachte Entwickelung.

Ein Kopf, den man dem Tizian zuschreibt.

Der Plafond ist von Bottani, lebenden Direktor der Gallerie von Mantua.

* * *

In einem andern Zimmer.

Eine sehr schön gedachte Landschaft von Kaspar Poussin.

Eine Madonna mit dem Kinde. Beide sind unter einem Concerte von Engeln eingeschlafen. Ein heiliger Johannes dient zum Pulte. Von M. A. Carravaggio.

Ein Sturm von Tempesta.

Ein Türk zu Pferde mit Wildpret, das er geschossen hat von Castiglione.

Letztes Zimmer.

Mehrere Landschaften von Kaspar Poussin, die ehemals auf einem Schirme befindlich gewesen sind.

Vier Landschaften von Schwanefeld. Sie sind schön, ob sie gleich gelitten haben. Man erkennt darin das Studium dieses Meisters nach Claude le Lorrain.

Villa Medicis.

Die besten Statuen, die ehemals in dieser Villa standen, sind jetzt nach Florenz gebracht. *)

J 5 Auf T. 147.

*) Die vorzüglichsten Werke, die in neuerer Zeit von hier weggegangen sind, sind der Apollino, die Vase mit dem Opfer der Ipbigenia, und die Gruppe der Niobe.

Diese Gruppe ist bis jetzt nicht mit gehöriger Genauigkeit beschrieben, und wie ich glaube, mit zu vieler Partheilichkeit beurtheilet worden. Sie dient mir zum Beweise einiger Grundsätze, die ich bei dem Genuß der Werke der Alten dem Liebhaber nicht genung empfehlen kann. Ich hoffe daher leicht Verzeihung zu erhalten, wenn ich in einer Note, die jeder, der nicht glaubt, daß sie an ihrer Stelle stehe, überschlagen kann, die Bemerkungen mittheile, die ich über dieses classische und berühmte Werk in Florenz zu machen Gelegenheit gefunden habe.

Gruppe der Niobe.

Gruppe der Niobe.

Man hat vor wenigen Jahren eine Abhandlung über diese Gruppe unter dem Titel: Dissertazione sulle statue appartenenti alla Favola di Niobe in Firenze 1779. erhalten. Sie enthält in Folio Format eine Beschreibung mit Kupfern, welche die Statuen, die jetzt in einem Zimmer vereinigt stehen, die Ringer aus der Tribune, das Pferd in der Gallerie, und einige Basreliefs, welche zur Erläu-

Erläuterung der Statuen dienen, abbilden. Der Verfasser ist der Cav. Angelo Fabroni, provveditore Generale dello Studio di Pisa. Außer einigen historischen Nachrichten, die vielleicht die Probe nicht aushalten, giebt diese Abhandlung nicht viel mehr als Auszüge aus dem Winkelmann. Die Lobeserhebungen sind, nach Art der Italiener, auch an das Unbeträchtlichste verschwendet. Die Zeichnungen sind nicht immer richtig, und die Köpfe durchaus verfehlt. Da sie inzwischen zur Wiedererkennung dienen, so will ich die Nummern der Kupfer meiner Beschreibung beifügen.

Die Figuren stehen jetzt jede einzeln an den Wänden eines Saales herumgestellt, der ein länglichtes Viereck ausmacht. Die eine der kürzern Seiten nimmt die Mutter ein; vor ihr liegt der sterbende Sohn. An der gegen über befindlichen kurzen Seite steht der Vater oder auch der Pädagog, und an den beiden längern Seitenwänden stehen die übrigen Figuren, zwölfe an der Zahl.

Niobe die Mutter. In dem Augenblicke der Betäubung, in die sie durch das Gefühl des erlittenen und des kommenden Uebels geworfen wird. Sie blickt gen Himmel, den Ort, von dem die Strafe der stolzen Mutter herabkömmt. Ihre jüngste Tochter sucht Schutz in ihrem Schooße, sie lehnt sich über dies ihr Liebstes her, und ohne in ihrer Verwirrung zu bedenken, daß kein Mittel vor den unvermeidlichen Pfeilen der erzürnten Gottheiten schütze, greift sie nach dem unzulänglichsten: Sie zieht den Schleier von hinten über, ihr Kind zu bedecken.

Der Eindruck des Ganzen ist feierlich schön; die colossalische Gestalt unterstützt den Eindruck der ergreifen-

greifenden Majestät, ohne Nachtheil für das Anziehende.

Der Kopf ist der interessanteste Theil. Die von Schmerz gezogenen Augenbraunen, der offene Mund, dessen Unterlippe schlaff herabhängt, geben einen Ausdruck, von dem man sich nach Gypsabdrücken und Kupferstichen keinen Begriff macht, der keine auch der kleinsten Abänderungen leiden darf, ohne zur Carricatur zu werden, und der so wie er da ist, das wahre Maaß der starren Furcht enthält, der entseelten Angst, des Uebergangs zur ohnmächtigen schlaffen Verzweiflung. Es ist ein Charakter von unbeschreiblicher Größe über diesen Kopf ausgegossen, und doch hat er schon gelitten und ist stark mit Gyps ausgebessert. Die Brust ist reif und voll, ohne hängend zu seyn.

Von dem Gesichte der Tochter, welche die Mutter an sich gedrückt hält, ist wenig zu sehen: Aber die Stellung ist reizend und dem Alter angemessen.

Einige haben die Gewänder getadelt, andere, und unter diesen Winkelmann, haben das Gewand der Mutter als ein Muster einer guten Bekleidung gepriesen. Diesen letzten kann ich nicht beitreten. Das Gewand der Mutter liegt hart an, wie nasses Leinen. Die Falten sind zu geradlinigt. Das Gewand der Tochter klebt dergestalt an den Körper, daß die Streifen, welche die Falten ausdrücken sollen, Striemen ähneln, die in die Haut geschnitten seyn könnten.

Neu sind an der Mutter: beide Arme, und der Theil des Schleiers, welcher über den Arm gezogen ist. An der Tochter der rechte Arm und das linke Bein. Der hintere Theil ist nicht ausgearbeitet, und zeigt, daß die Figur hinten an einer Wand gestanden hat.

Eine

Eine Tochter der Niobe. Sie hält das Gewand in die Höhe, und dem vorgebeugten Körper nach zu urtheilen, scheint sie eines ihrer bereits erlegten Geschwister zu betrauren. (Fabroni nr. 5.) Mich dünkt, der Kopf ist ohne Ausdruck, die neue Nase nicht recht ins Kreuz gesetzt; vielleicht liegt es daran, daß der Mund zu grimassiren scheint, vielleicht war derselbe aber auch ursprünglich an der linken Seite zu sehr geöffnet. Das Erhobene der Brüste ist wenig angegeben. Das Gewand, welches über den Schultern zusammengeheftet ist, wird unter der Brust durch einen Gürtel zusammengefaßt. Es ist weniger steif, als an der Mutter.

Neu sind: die Nase, beide Arme, der Theil des in die Höhe gehaltenen Gewandes, der rechte Fuß, verschiedene Falten.

Eine andere Tochter. (Fabr. nr. 13.) Der Ausdruck ist beinahe derselbe mit dem der Mutter, nur in geringerer Maaße. Ueberhaupt scheint sie der Mutter Bild im jungfräulichen Alter. Meinem Urtheile nach, ist sie die schönste Figur der Gruppe. Schwerlich wird man ein vollkommeneres Oval finden. Sie hat nur schwellende Brüste. Auch ihr Gewand klebt zu stark an den Körper. Arme und Füße scheinen neu zu seyn. Man verläßt diese schöne Gestalt nicht ohne Mühe.

Der sterbende Sohn zwischen diesen drei Figuren sehr glücklich in die Mitte gelegt, um den Ausdruck ihrer Empfindungen besser zu rechtfertigen. (Fabroni nr. 3.)

Es ist eine der schönsten und ausdrucksvollesten Figuren in Marmor. Der Pfeil hat ihn unter der Brust durch die Rippen getroffen, man bemerkt beide Oeffnungen, die er beim hinein und herausfahren geschlagen hat. Der Jüngling scheint zu röcheln.

röcheln. Der Mund ist offen, die matte Zunge klebt am Gaumen; die Augen sind halb geschlossen; die Brust hebt sich stark. Eine seiner Hände, die sich in ihrer ursprünglichen schönen Form erhalten hat, liegt unter der Brust. Der rechte Arm ruht über dem Haupte. Die Muskeln haben die äusserste Bestimmtheit ohne die geringste Härte. Das untere Ohr ist tiefer ausgearbeitet, als das obere. Die Knörpel der Knie scheinen beinahe ein wenig zu stark angegeben zu seyn. Neu sind: die Beine und der Arm über dem Haupte.

Ein fliehender Knabe. Er hält den rechten Arm ausgestreckt in die Höhe, um den Linken ist ein Theil des Gewandes geschlagen. (Fabr. nr. 10.)

Daß beide Arme neu sind, wird eingestanden. Wahrscheinlich ist nur der Rumpf alt, und der Kopf aufgesetzt, denn er ist gegen den Körper zu klein, wenigstens ist er sehr beschädigt.

Ueberhaupt glaube ich nicht, daß diese Figur einen Theil der ursprünglichen Gruppe ausgemacht habe. Die Umrisse haben etwas wollüstiges, weichliches, ausgeschweiftes, das mit der bestimmten Einfalt in den bisher angezeigten Statuen contrastirt. Auch das Gewand ist in Vergleichung mit den übrigen zu wolligt, und abwechselnd in dem Faltenschlage. Der Rumpf ist gut.

Noch ein fliehender Sohn (Fabr. nr. 8.) ist nicht recht gestellt. Man müßte ihn von hinten zu sehen, und man sieht ihn von vorn. Dieser vordere Theil ist vernachläßigt. Das Gesicht ist häßlich geflickt: Der rechte Arm ist neu. Er gehört zur Gruppe.

Ein verwundeter Sohn, der sinkend sich zu halten sucht, das Knie auf den Boden, den rechten Arm in die Seite stemmt, und den andern Arm

und

und das Haupt gen Himmel richtet. (Fabroni nr. 9.) Einige finden den Ausdruck eines edlen Unmuths über die Ungerechtigkeit der strafenden Gottheiten in Mine und Stellung. Mir scheint mehr staunende Gewahrnehmung eines schnell überraschenden Uebels darin zu liegen, nebst einer Bemühung dessen Folgen abzuwehren. Denn die Stirn ist nicht gerunzelt, und die Augenbraunen sind nicht zusammengezogen. Kopf und Leib sind schön; die Statue gehört dem Stile und der Marmorart nach zur Gruppe. Der unausgearbeitete Rücken und das liegende Bein, das unterhalb der Hüfte ohne Andeutung des Rests in den Marmorblock wie in einen Sumpf vergraben ist, zeigt, daß diese Figur an der Wand gestanden hat.

Die Figur ist gut conservirt, nur vier Zehen des rechten Fußes, die Nase und die Oberlippe sind ergänzt. Der Marmor ist sehr gelb geworden.

Eine weibliche Figur, die in gestreckter Stellung nach einem Gegenstande in der Luft zu greifen scheint, (Fabroni nr. 15.) gehört nicht zur Gruppe. Es hat diese Figur mit der sogenannten Psyche im Campidoglio die größte Aehnlichkeit, und man findet sogar auf dem Rücken Spuren der abgesägten Flügel. Viele finden in der Stellung dieser Figur den Augenblick ausgedrückt, in dem der Gott, aufgescheucht durch die unbedachtsame Neugier seiner Geliebten, von ihr fliehet.

So viel ist gewiß: Gedanke und Behandlung passen nicht in den Stil der übrigen Gruppe. Die Brüste sind viel ausgebildeter, das Gewand ist viel freier und leichter bearbeitet, und der Marmor von anderm Korne. Sonst hat diese Figur große Schönheiten. Beide Arme und die Nase sind neu.

Dann

Dann folgen zwei Figuren, ein Sohn und eine Tochter. (Fabroni nr. 7. und 14.) die weder dem Marmor noch der Behandlung nach zur Gruppe zu gehören scheinen. Sie haben starke Ergänzungen gelitten.

Ein fliehender Sohn, der sich mit dem Gewande von hinten zu zu bedecken sucht, (Fabr. nr. 6.) hat dagegen Gruppenrecht. Er ist schön und der Ausdruck der Angst vortrefflich. Die Nase, die Hälfte des Arms, um den das Gewand geworfen ist, der ganze linke Arm, und die Unterlippe sind neu. Die Figur hat an einer Wand gestanden.

Der Vater Amphion, oder der Pädagog, (Fabroni nr. 1.) ist gewiß kein ursprünglicher Theil der Gruppe gewesen: es ist ein entlehnter Zusatz, bei dem man die Compositionen ähnlicher Vorstellungsarten auf Basreliefs vor Augen gehabt hat. Die Statue ist gar nicht in Rom gefunden. Der Kopf von gemeinem Charakter so wie beide Arme sind neu, und mit diesen Armen das Schwerdt, das er in der Hand hält. Die Bekleidung paßt weder zu dem Costume noch zu dem Stile der übrigen Gewänder.

Eine fliehende Tochter die den Mantel über den Kopf zieht. (Fabroni nr. 12.) Eine der schönsten Figuren dieser Sammlung und zur Gruppe gehörend.

Die Nase ist angesetzt, vielleicht auf eine Art, die der hohen Schönheit dieses Kopfes einigen Nachtheil bringt. Die linke Hand, der rechte Arm, und beide Füße scheinen neu. Das Gewand ist wieder zu steif.

Eine Statue eines Mannes, der einen Streich von oben abzuwehren scheint. Diese von einem der Aufseher der Gallerie Luigi Lanzi,

einem

einem gelehrten, und von Charakter vortrefflichen Manne hinzugefügte Figur, ist von Fabroni nicht mit aufgezeichnet. Sie stand ehemals in der Großherzoglichen Gallerie unter dem Nahmen Endymion. Allein sie scheint so wenig die ältere als die neuere Bestimmung auszufüllen. Die gemeine keinesweges heldenmäßige Natur, die starken Muskeln bezeichnen den gewöhnlichen Ringer, nicht die Söhne der Niobe, die sich zur Zeit der Catastrophe im Ringen übten. Der Kopf und der obere Arm scheinen neu.

Lanzi hat die Figur nur hinzugefügt, um den vierzehnten Sohn herauszubringen. Eine Verbindlichkeit, die ihm nicht einst die Autorität der Basreliefs, die ähnliche Vorstellungen liefern, auflegte.

Zuletzt bemerke ich noch eine weibliche Figur, (Fabroni nr. 11.) an der alle Extremitäten neu zu seyn scheinen. Der bloße Anblick lehrt, wie wenig diese Figur bestimmt gewesen sey, mit den übrigen ein Ganzes auszumachen.

Man rechnet zu Theilen dieser Gruppe, das Pferd das in der Gallerie steht, und die Ringer in der Tribune. Das Pferd ist Meilenweit von den übrigen Figuren gefunden, sonst würde es nach dem Basrelief in dem Museo Clementino, worauf bei der Vorstellung eben dieser Fabel das Pferd angetroffen wird, gut hieher passen.

Die Ringer gehören nicht hieher. Nicht weil sonst sechzehn Söhne herauskämen, denn die übrigen vierzehn sind sehr zweifelhaft, sondern weil Marmor und Stil nicht übereinstimmen, und die Vorstellung äußerst unschicklich an sich selbst, und unpassend zu dem Augenblicke der Catastrophe wäre. So ernsthaft meinten es doch wohl die Brüder nicht,

nicht, wenn sie sich im Ringen übten, daß sie sich wie hier die Arme aus der Kugel hätten beugen sollen.

Ich begreife nicht, wie ein so eifriger Verehrer der Alten wie Winkelmann war, dadurch, daß er diese Idee wieder aufwärmte, dem Urheber der Gruppe allen Anspruch auf einen vernünftigen Zusammensetzer nahm. Diese beiden jungen Herren ringen geruhig fort, während daß ihre Brüder und Schwestern rund um sie herum vor den Pfeilen der Gottheiten fallen. Unwahrscheinliche, lächerliche Idee! die dem Künstler darum nicht beigelegt werden kann, weil diese Figuren mit den übrigen zusammengefunden sind. Wahrscheinlicher ist es, daß der spätere Besitzer, ein Midas, diese Figuren zusammensammelte, um successive Auftritte in einem coexistirenden zu vereinigen. a)

Ueberhaupt wird man jetzt einsehen, wie wenig aus der Nachricht, daß 13 Figuren (nämlich die Mutter mit der jüngsten Tochter, und die beiden Ringer, jede für eins gerechnet) zusammengefunden worden, für den ursprünglichen Zusammenhang derselben zu einem Werke, zu einem Ganzen nach der Idee des Künstlers bei der Verfertigung, gefolgert werden könne. Dieser wußte besser, daß solche weitläuftige Compositionen in runder Bildnerei mit Schwierigkeiten in der Ausführung verknüpfet sind, welche die Würkung derselben auf den Zuschauer nicht sattsam belohnet. Es findet sich auch auf den bekannten Basreliefs mit dieser

a) Winkelmann in den Anmerkungen über die Alterthümer in Rom: Coburg, 1784. bemerkt, daß diesen Figuren schon von Alters her die meisten Köpfe eingesetzt worden.

dieser Vorstellung in Rom die Zahl von sieben Töchtern und sieben Söhnen nicht beobachtet, und man sieht nicht ein, was den Künstler zu deren arithmetischen Aufstellung hätte bewegen sollen. Er zeigte ihrer so viele als die Einbildungskraft des Zuschauers zur Vollständigkeit des Ausdrucks der verschiedenen Gemüthsbewegungen verlangt, die durch diese Catastrophe in den handelnden Personen hervorgebracht werden konnten: Er zeigte ihrer so viel, als dieser Ausdruck Abwechselung in Stellungen, und Schönheit der Bewegungen motivirt.

Vielleicht dürfte jetzt auch die Beantwortung der Frage: wie diese Figuren zu einer Gruppe hätten angeordnet seyn können? so schwer nicht fallen. Ich rede aber nur von der Anordnung des ersten Urhebers.

Sind von den anfänglich zusammengehörenden Figuren keine abgekommen, so haben die Mutter, vier Söhne und vier Töchter die ursprüngliche Gruppe ausgemacht. Von diesen sind einige so ausgearbeitet, als wenn sie frei gestanden hätten, andere, als wenn sie an eine Wand gelehnt gewesen wären: einige, als hätte der Vordertheil ihres Körpers, andere, als hätte der Hintertheil desselben gesehen werden sollen. Weitere Merkmahle des Ineinandergreifens, des Zusammenhangs der Figuren bemerken wir nicht.

Nun stelle ich mir vor, daß diese Figuren eine Wand ausgefüllet haben. Die Mutter mit der Tochter, die in ihrem Schooße Schutz sucht, stand in der Mitte: Vor ihr lag der sterbende Sohn: Auf der einen Seite frei, von der Wand ab, stand die Tochter, die ihn zu betrauren scheint, auf der andern die Tochter, die zum Himmel blickt, gleichfalls

Auf dem ersten Treppenabsatz ein Apollo über Lebensgröße, mit einem Schwan zu seinen Füßen: in dem weichlichern Charakter, worin er dem Bacchus ähnelt. Er ist von Seiten des Gedankens und der Stellung nicht ohne Verdienst. Aber die Ausführung ist mittelmäßig. Vielleicht eine Copie nach einem vortrefflichen Werke.

* * *

In dem Porticus des Hauptgebäudes nach dem Garten zu sechs drappirte weibliche Figuren colossalisch. Sie verdienen alle Aufmerksamkeit vorzüglich in Rücksicht der Gewänder. Köpfe und Arme aber sind beinahe an allen neu.

† Nur diejenige weibliche Figur, die beim Eintritt in den Garten linker Hand steht, das Haupt auf den Arm gestützt, ist davon auszunehmen. Vielleicht dürfte überhaupt diese Figur die beste

Schöne Figur eines Weibes, in nachdenkender, schwermüthiger Stellung.

falls frei. Weiter hin hart an der Wand, vom Rücken zu gesehen, der fliehende Sohn, und gegen über der Sohn in sinkender Stellung. Die beiden entgegengesetzten Enden haben der fliehende Sohn, und die fliehende Tochter ausgefüllt, beide wieder frei.

Aus dieser Distribution der Figuren würde eine den besten Basreliefs der Alten ähnliche Disposition von vortretenden und zurückweichenden Figuren in gehöriger Abwechselung von Größe und Stellung erfolgen, die ohne Rücksicht auf mahlerische Gruppirung, als welche hier ganz wegfällt, dem Auge ein anziehendes Ganze ohne die geringste Aufopferung einzelner Formen könnte dargeboten haben.

beste Statue unter denen seyn, die noch in dieser Villa befindlich sind. Der Kopf ist schön. Die Haare fliegen zerstreuet um ihren Nacken, und sowohl in Mine als Stellung herrscht Schwermuth. Die Stellung ist simpel und edel.

Das Gewand ist gut gedacht, aber vielleicht nicht eben so gut ausgeführt. Der untere Theil des Arms, auf den sie sich stützt, ist restaurirt. Ueber die Bedeutung getraue ich mich nicht zu entscheiden. [2])

† Zwei Löwen, deren einer antik, der andere modern ist, und zwar von der Hand des Flaminius Vacca. Der moderne hat den Vorzug einer getreueren Nachahmung der Natur. Aber der antike hat mehr Charakter von Kraft und Stärke. [3])

In dem Innern des Pallastes.

Eine schöne Vase von Alabaster.
Eine andere von Marmor.

Junger

2) Könnte es Elektra seyn? Nicht des Agamemnons, sondern eine der Töchter des Atlas und der Plejone; eine der Plejaden, die traurend über das Schicksal von Troja stets mit hängenden Haaren und einsam gebildet wurde? Richardson nennt unsere Figur eine Matrona Sabina.

3) Richardson behauptet, der antike sey von einem Basrelief genommen, und von Giov. Scerano gerundet. Ich zweifle sehr an der Wahrheit dieser Nachricht.

Junger Faun mit dem Pan in der gewöhnlichen schlüpfrigen Stellung.

Faun in der gewöhnlichen Stellung. Mit einem Arme ruht er auf einem Stamm, den andern stützt er in die Seite.

Ihm gegen über ein anderer in der nämlichen Stellung. Beide sind mit Kornähren bekränzt.

Büste des Lucius Verus.

Büste Antonins des Frommen.

Zwei Statuen der Venus mit Amorinen zu ihren Füßen. In der Stellung der mediceischen, aber größer und sehr restaurirt.

Eine dritte den vorigen ähnlich, aber kleiner. Der Rumpf ist allein alt und schön.

Eine Venus im Bade in jener Stellung, wo sie halb kniend mit vorgebogenem Körper auf den Fersen ruhet. 4) Die unsrige ist modern und wahrscheinlich aus der Florentinischen Schule.

Ein schöner Faun wieder mit dem einen Arm in die Hüfte gestemmt, mit dem andern an den Stamm eines Baumes gelehnt.

Ein Apollo mit dem Schwane dem Capitolinischen ähnlich. Er blickt in die Höhe.

Ein anderer scheint eine moderne Copie des vorigen zu seyn.

Eine antike Copie des Farnesischen Hercules im Kleinen.

Ein Pan, der den Apollo auf der Flöte unterrichtet. Der Apollo ist schön.

4) Siehe den Pallast Giustiniani.

Ein Ringer, der sich mit Oehl salbet, mit einer modernen Nachahmung.

† Ein sehr schöner Faun, der einem Leoparden eine Weintraube zeigt.

Ein anderer, als Bacchus ergänzt, gleichfalls schön.

Mercur, oder vielmehr Ringer, mit einem schönen Kopfe.

Ein anderer Mercur sehr restaurirt.

Ein Faun mit dem Leoparden, sehr restaurirt.

Einige Büsten.

Zwei Söhne der Niobe.

Ein schöner Panzer als Trophäe aufgerichtet. Scheint modern.

Noch ein Sohn der Niobe.

Copie der Psyche zu Florenz, die man fälschlich unter die Töchter der Niobe zählt.

Büste des Septimius Severus.

Peleus und Thetis, ein Basrelief aus der Florentinischen Schule.

Ich übergehe einige Büsten und Vasen, die der Aufmerksamkeit weniger werth sind.

* * *

An der Gartenfaßade des Hauptgebäudes sind mehrere Basreliefs eingemauert. Sie scheinen zum Theil von ehemaligen Triumphbogen genommen zu seyn, und sind von gutem Stile. Ich bemerke darunter vorzüglich: Apollo und Diana. Zwei schöne Opfer. Hercules, der einen Löwen erdrückt, und das Urtheil des Paris.

Paris. Die Zusammensetzung des letztern ist sehr verwickelt. Wenn man einzelne Gruppen herausnähme, so könnten sie einen guten Stoff zu einer geschmackvolleren Zusammensetzung abgeben.

In den Nischen des Gebäudes stehen mehrere Statuen und Büsten, die nicht ohne Werth zu seyn scheinen.

* * *

Unten am Hause bemerke man: Einen barbarischen gefangenen König. Das Gewand von Porphyr ist eben so schön geworfen, als fleißig ausgeführt. Der Kopf von weißem Marmor ist antik, aber die Hände sind nebst einem Theile des Arms modern. Er steht auf einem Piedestal, auf dem man in erhobener Arbeit eine Victorie bemerkt, die einen Gefangenen an eine Trophäe fesselt. An den Seiten stehen an der einen ein gefangener Barbar, und an der andern ein junger Held, gleichfalls erhoben gearbeitet.

Ein anderer gefangener König, dem vorigen ähnlich, selbst in Ansehung der Ergänzungen. Auch ist das Piedestal dem vorigen bis auf den einzigen Unterschied nach gleich, daß bei der Victorie keine Trophäe befindlich ist.

Ein dritter gefangener König, das Gewand gleichfalls von Porphyr. Er stützt das Haupt auf den Arm. Der obere Theil ist modern. Ueberhaupt ist die Arbeit daran geringer als an den vorigen.

Ein vierter gefangener König von weißem Marmor. Er hat sehr gelitten. Der untere Theil scheint modern.

✲ ✲ ✲

Längs dem Flügel des Hauses stehen mehrere Statuen, die zum Theil sehr ergänzt sind.

Ich habe schon mehrmals meine Gedanken über die Art geäußert, wie man mittelmäßige Antiken ansehen muß. Wenn man gleich für den Augenblick wenig Genuß für die Empfindung des Schönen zu erwarten hat; so gewöhnt man doch das Auge an den Stil der Alten, je mehr man von ihren Werken betrachtet. Man findet in allen eine große Simplicität des Ausdrucks und der Stellung, richtige Verhältnisse und einen guten Geschmack in den Gewändern, die das Nackte bedecken, ohne es dem Auge zu entziehen. Dies sind Grundlagen der Schönheit; die Bekanntschaft damit unterstützet das Gefühl der Vollkommenheit an andern Orten.

✲ ✲ ✲

Weiterhin kömmt man in ein Nebengebäude oder Casino, in dessen Nischen Statuen stehen.

Mir sind darunter merkwürdig gewesen:

Eine weibliche Figur als Pallas restaurirt mit einem Gewande von Porphyr ohne Gürtel. Das Nackende, dessen Umrisse sehr swelt sind, ist sehr gut angedeutet.

† Neptun eine alte und seltene Statue. Winkelmann erwähnt ihrer. [5]) Zu den Füßen liegt ein Triton.

5) G. d. K. S. 292. »Neptunus ist in der einzigen »Statue

Triton. Die Arme und das eine Bein sind modern. Der Kopf hat viel vom Charakter eines Jupiters aber weniger Majestät. Eine Statue von der ersten Classe ist sie inzwischen nicht.

August. Der Kopf ist modern.

* * *

In einem Pavillon zur Seite.

Eine männliche Figur auf einem Meerpferde, scheint eine moderne Arbeit zu seyn.

Eine moderne Copie des Borgheſischen Sylens aus Bronze.

Mars von Giovanni da Bologna. Diese Statue hat eine sehr gezwungene Stellung. Die Muskeln sind sowohl an Menge als Stärke übertrieben. Sie haben nicht die wahre richtige Form, und sitzen nicht an ihrer Stelle.

Ein großes Gefäß von Porphyr auf einem Fuße.

* * *

In dem Pavillon nach der Villa Borgheſe zu liegt † die berühmte Cleopatra, die man wohl, so wie die oben von mir berührte in der Clementiniſchen Sammlung (die ihr an Schönheit

Sogenannte Cleopatra.

»Statue desſelben, die zu Rom ist, und sich in der »Villa Medicis befindet, etwas verschieden von »der Bildung des Jupiters: Denn es ist der Bart »krauſer, und ein Unterſchied in dem Wurfe der »Haare, die sich von der Stirne erheben.« Dies muß so verstanden werden, daß sie struppigter und kürzer sind.

weit übergeht) für eine schlafende Nymphe wird gelten lassen müssen. Würklich alt ist wahrscheinlich an dieser Statue nur der Torso bis auf die Mitte der Schenkel, und der obere Theil des linken Arms mit der Schlange. Der untere Theil ist unstreitig neu, so wie der Arm, auf den sie sich stützt, und die linke Brust; zweifelhaft aber der Kopf und der Theil des Arms, den sie über den Kopf geschlagen hat. [6])

Zu beiden Seiten stehen zwei sehr restaurirte Musen, auch findet man in dem nämlichen Pavillon einige Basreliefs. Unter andern eine Friese von trefflicher Arbeit. [7])

Es giebt noch mehrere Statuen in diesem Garten, unter denen ich zwei sitzende Figuren einer Roma bemerke, von denen die eine colossalisch, die andere kleiner mit einem Gewande von schwarzem Marmor bekleidet ist.

Begriff einer Roma.

Roma ist in ganzen Statuen von einer Minerva wohl schwerlich zu unterscheiden, wenn sie steht. Denn

6) Winkelmann G. d. K. S. 359.

7) Zu meiner Zeit ward in einem Nebengebäude dieser Villa ein Sarcophag ausgebessert, der in der Villa lange zur Badewanne gedient hatte. Er ist mit Basreliefs geziert von gar besonderer und weitläuftiger Zusammensetzung. Eine wahre Behandlung im Geist eines historischen Trauerspiels. Man sieht einen Prinz zur Welt kommen, zu seinem Vater geführt werden, auf die Jagd gehen, regieren und heirathen. Die Ausführung ist nicht außerordentlich, aber der Stil im Ganzen gut, auch trifft man einige einzelne Figuren an, die Verdienst haben.

Denn die Attribute einer Siegesgöttin auf der Hand, oder eines Legionenzeichens, die sie auf Münzen bezeichnen, sind gemeiniglich verlohren gegangen. Ob der freiere stolzere Blick der Gebieterin vieler Reiche, sie von der Pallas hinreichend auszeichne, wie Winkelmann [8]) glaubt, lasse ich dahin gestellt seyn.

Wir nennen aber diejenigen Statuen, welche die Bekleidung der Minerva haben, wenn sie sitzend vorgestellet sind: Roma.

In der Mitte des Gartens.

Ein kleiner Obelisk.

Zwei ungeheure Vasen von orientalischem Granit.

8) G. d. K. S. 303.

Pallast Corsini.

Auf der Diele des Hauses zwei Statuen von Gips, mit Gewändern von würklichem Leinen, das nachher übertüncht worden. Ich führe sie an als einen Beweis, wie sehr es zum Gefühl der Wahrheit neben der Treue der Nachahmung zugleich mit auf die Wahl der Formen ankomme, an denen wir einen Gegenstand wieder zu erkennen gewohnt sind. Denn diese Gewänder, ob sie wohl von Leinen sind, scheinen uns dennoch unnatürlich, weil ihr Wurf in der Natur zu selten vorkömmt.

In dem ersten Zimmer oben.

Ein Sarcophag mit Tritonen, imgleichen
Ein antikes Mosaik, welches einen Ochsentreiber vorstellt.

In der Gallerie.

† Ein Christuskopf mit der Dornenkrone von Guercino. Der Ausdruck ist nicht sowohl edel als wahr; die Färbung voller Kraft, ohne daß darum die Schatten übertrieben wären. Das Bild hat gelitten, und ist vorzüglich an den Händen retouchirt. Dem ohngeachtet hält man es für eins der besten von diesem Meister in Rom.

Ein

Ein Kopf von Rembrandt, mit vieler Wahrheit und Rundung gemahlt.

Eine nackte Frau von Furini. Wenn man ein Gemählde dieses Meisters gesehen hat, hat man sie alle gesehen. Er war ein Florentiner, und trat in den geistlichen Stand. Geschah es um für die Nuditäten, die er so häufig vorgestellt hatte, zu büßen, oder um bequemere Gelegenheit zu natürlichen Modellen zu erhalten?

Eine Nativität von Ludovico Carraccio, oder Passignani. Künstler schätzen dies Gemählde wegen der Gewänder.

St. Peter, der die heil. Agathe heilt, von Lanfranco.

Eine heilige Familie von Baroccio.

Ein heiliger Hieronymus und eine Cleopatra, zwei Copien nach Guercino von seinem Vetter dem Gennari.

Eine Madonna mit dem Kinde. Sehr gemeine Natur von Carravaggio. Andere halten sie vom Shidone. Dies letztere ist nicht wahrscheinlich.

Eine sehr schöne Landschaft von Both, die man für einen Berghem ausgiebt.

Zwei angebliche Landschaften von Poussin.

Eine alte Frau und ein Greis, zwei angelegte Köpfe voller Ausdruck, die man dem Holbein zuschreibt.

Madonna mit dem Kinde. Man nennt Vandyk als den Meister, ich halte aber dafür, sie sind von Saltarolli seinem Schüler.

Eine

Eine heilige Familie angeblich von Fra Bartholomeo. Allein um sie diesem Meister beizulegen, ist weder die Zeichnung correkt, noch die Drappirung schön genung. Ich halte dies Bild für ein Werk der Sieneſischen Schule.

Christ und die Samaritanerin von Guercino, rothe Manier.

St. Bartholomäus von demselben, schwarze Manier.

Verlöbniß der heiligen Catharina von Sassoferrati.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Trauung Josephs und Mariä von Paolo Veroneſe. Sehr schön componirte Skizze.

Einige schöne Niederländer.

Apollo als Hirte von Albano.

Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, schöne Landschaft von Domenichino.

Eine alte Copei nach dem Bildniſſe Julius des Zweiten von Raphael.

Geschichte der Lucinda vom Lanfranco. Die Landschaft ist schön.

Philipp der Zweite von Tizian.

Heiliger Bartholomäus von Lanfranco, von kräftigem Colorit.

† Heil. Jacob von Annibale Carraccio, sehr schönes Gemählde.

Ecce Homo halbe Figur von Vasari.

Eine heil. Familie von Sordo, einem Schüler des Baroccio.

Heil. Magdalena von Solmiena.

Heil Martinus von Bourgognone.

† In

† In dieser Gallerie steht auch eine schöne Sella Curulis von Marmor mit Basreliefs, die Krieger vorstellen.

* * *

In dem folgenden Zimmer.

† Noah bringt ein Dankopfer nach überstandener Sündfluth, und der Regenbogen zeigt sich am Himmel von Nicolaus Poussin. Die Composition dieses Bildes ist unvergleichlich. Obgleich die Figuren des Noah und seiner Frauen nicht den edelsten Charakter haben, so ist doch übrigens der Ausdruck wahr. Die Färbung ist auch kräftiger, und das Helldunkle besser beobachtet, wie in den meisten Stücken dieses Meisters. Inzwischen trägt man sich in Rom mit der Anekdote: Es sey dieses Gemählde kein Original, sondern nur eine Copei; das Original habe ein französischer Künstler nach Paris verkauft. Ich lasse die Wahrheit dieser Nachricht auf ihrem Werth und Unwerth beruhen. Es genügt mir in dem Bilde, was wir vor uns haben, das Verdienst eines Originals zu finden.

† Herodias, die den Kopf Johannis des Täufers trägt, von Guido. Dies Bild ist sehr schön: obgleich ein wenig schwach an Färbung. Der Kopf der Herodias ist besonders schön.

Der heil. Johannes von Guercino. Gemeine Natur voller Wahrheit, aus seiner besten Manier.

Ein noli me tangere vom Baroccio.

Der heilige Hieronymus von Muziano. Andere sagen von Tizian.

† Ein

† Ein kleiner St. Georgens Kopf von Raphael, wie man behauptet. Die Zeichnung ist von äußerster Feinheit.

Mehrere Gemählde von Callot, voller Erfindung und sehr geistreich ausgeführt.

† Ein Kopf des Cardinals Farnese, der nachher unter dem Namen Pauls des Dritten den päbstlichen Thron bestieg. Man ist sich nicht einig, ob man dieses Bild dem Raphael oder dem Tizian beilegen soll. Beide Meister begegneten sich zuweilen in der Nachahmung der Natur. Inzwischen scheint mir doch das Gemählde nicht bestimmt genung gezeichnet, um es dem Raphael zuzuschreiben.

Die Ehebrecherin wird dem Tizian zugeschrieben. Vielleicht ohne hinreichenden Grund.

† Raphaels Geliebte als Magdalena von Giulio Romano. Die Zeichnung ist sehr correkt, und lieblicher, als sie es von diesem Meister zu seyn pflegt.

Eine heilige Familie, die in einer Glorie mehrerer Heiligen erscheint, von Garofalo.

Eine heil. Familie von C. Maratti.

Grablegung von Ludovico Carraccio.

Der heil. Franciscus von Annibale Carraccio.

Ein Haase wird Albert Dürern zugeschrieben.

St. Peter von Nicolaus Poussin.

Das Wunder der Brodtaustheilung, von Palma Vechio.

Christus vor dem Pilatus wird dem Vandyck ohne Grund zugeschrieben.

Ein

Ein kleines Gemählde mit Figuren von Salvator Rosa.

* * *

In einem Nebenzimmer.

† Eine Landschaft mit einem Wasserfalle von Kaspar Poussin. Sehr schön.

Zwei Landschaften von Bourgognone scheinen nicht Original zu seyn.

St. Sebastian von Rubens.

Christus lehrt im Tempel von Luca Giordano.

Tygerjagd von Rubens.

† Bildniß eines Gonfaloniere aus dem Hause Savelli von Domenichino. Die Zeichnung ist sehr schön. Aber die Färbung scheint nicht ganz diesem Meister zu gehören.

* * *

In dem Zimmer, worin die Bildnisse hängen.

† Ein sehr schönes eines deutschen Cardinals, von Albert Dürer. Vor ihm eine Glocke.

† Ein anderes eines Cardinals, von Domenichino.

† Ein sehr schöner Kopf von Holbein.

† Ein anderer von Albano.

† Noch ein Bildniß von Giulio Romano mit einer schönen Hand.

† Ein Cardinal von Velasquez.

Ein Kopf von Vandyck.

Ein Pabst von Tintoret.

Ein anderer Kopf, den man dem Giorgione beilegt.

* * *

In einem andern Zimmer.

Einige Madonnen von Carlo Maratti und Sassoferrati.

Ein Ecce Homo von Carlo Dolce.

Note. Winkelmann spricht S. 775. seiner Geschichte der Kunst Wiener Edition von einem antiken silbernen Becher, der in diesem Pallaste seyn soll. Dem Vernehmen nach ist er nicht mehr hier.

Villa Aldovrandini.

Diese Villa gehört nicht dem Hause Doria, wie H. Dr. Volkmann [1]) schreibt, sondern dem Hause Borgheſe, aus welchem der zweite Sohn sie unter dem Nahmen Principe Aldovrandini gegenwärtig im Besitz hat.

Die Aldovrandinische Hochzeit, ein antikes Gemählde. Es bleibt ausgemacht, daß es eine Hochzeit vorstellt, ob sich gleich so wenig der bestimmte Nahme der Neuvermählten, als die Bedeutung jeder Figur im Einzelnen mit Gewißheit angeben läßt. Winkelmann [2]) hält es für eine Vorstellung der Vermählung des Peleus und der Thetis, bei welcher drei Göttinnen der Jahrszeiten, oder drei Musen das Brautlied singen und spielen.

Die Aldovrandinische Hochzeit, ein antikes Gemählde.

Die Figuren etwa zwei Palme hoch sind nach Art alter Basreliefs hinter einander auf einen Plan gestellt, und so wenig durch den Ausdruck eines ungetrennten Antheils an einer sichtbaren Handlung als durch die Gruppirung zu einem Ganzen verbunden. Man muß jede Figur für sich betrachten, so findet man große Schönheiten, reitzende Stellungen, fliessende Umrisse, schöne Gewänder. Die Leierspielerin ist von mehreren neuen Mahlern in ihren Werken genutzet worden.

1) Historisch kritische Nachrichten über Italien Th. II. Seite 233.

2) G. d. K. W. E. S. 561.

Das Colorit hat sehr gelitten.

Dies ist das beste antike Gemählde, das mir bekannt geworden ist, und es wird mir eine schickliche Veranlassung geben, meine Ideen über das was wir von der Mahlerei der Alten wissen, auseinander zusetzen.

Empfehlung einiger Behutsamkeit bei dem vergleichenden Urtheil des Verdienstes der alten Mahler gegen das Verdienst der neuen.

Nichts ist gewagter, dünkt mich, als das Urtheil, das wir über den Werth antiker Mahlereien in Vergleichung mit den Werken unserer modernen Meister fällen: und doch ist nichts gewöhnlicher, als daß wir bald einen Apelles, einen Parrhasius, einen Zeuxes weit über alles hinaussetzen, was die Mahlerei in neueren Zeiten von großen Männern aufzuweisen hat; bald den Griechen und Römern selbst die ersten Grundbegriffe dieser Kunst absprechen.

Wie kann man so verfahren! Haben wir hinreichende Data von der Mahlerei der Alten, um ein Urtheil, es sey nun zum Vortheil oder zum Nachtheil der Neueren, vollständig zu unterstützen und zu rechtfertigen? Unterscheiden, bestimmen wir genung die verschiedenen Erfordernisse zur Vollkommenheit, um die Grade derselben gehörig abzustufen? Vergessen wir auch nicht, daß die Ansprüche, die man an eine gewisse Kunst macht, nach Verschiedenheit der Begriffe, des Geschmacks, durch Zeit und Raum getrennter Völker verschieden, und eben daher die Werke, die sie unter andern Verhältnissen liefert, etwas sehr Gutes seyn können, ohne gerade das zu seyn, was wir von ihnen erwarten?

Ich vermuthe sehr, keiner unserer kecken Diktatoren geht mit dieser Behutsamkeit zu Werke: und doch scheint sie so nöthig!

Denn

Denn die Mahlereien der Alten die wir besitzen, gehören, aller Vermuthung nach, nicht zu dem Vortrefflichsten der alten Kunst, und vielleicht nicht einmal zu dem sehr Guten. Sie sind größestentheils in den verschütteten Pompeji, Herculanum und andern Landstädten gefunden, wohin sich die Meister in der Kunst wahrscheinlich nicht verirret haben, die festen Wände zu verzieren. Ich sage hieher gekommen, die festen Wände zu verzieren, weil die beweglichen Gemählde, die, so wie die dort aufgefundenen Statuen von vorzüglicherem Werthe, von andern Oertern hätten herbeigeschafft werden können, wahrscheinlich bei der Zerstöhrung und Verschüttung der Stadt verlohren gegangen sind.

In der Hauptstadt, in Rom, haben sich zwar gleichfalls einige Gemählde erhalten, aber die Art, wie sie auf uns gekommen sind, berechtigt uns eben so wenig anzunehmen, daß zu den Zeiten des Flors der Kunst bei den Alten ein besonderer Werth auf sie gelegt sey.

Es sind gutentheils Gemählde in Mosaik, die, aus den Fußböden verschütteter Gebäude ausgenommen, für etwas anders als architectonische Zierrathen nicht gelten, und am wenigsten zum Maaßstabe des Werthes dienen sollten, welchen die Originalien können gehabt haben, nach denen sie verfertigt sind. Die Blüthe des Genies in allen Theilen der Kunst geht bei einer solchen Nachbildung verlohren. Mosaiken sind die Gränze, wo die Arbeit des Handwerkers sich von dem schönen Kunstwerk trennet; und wer wird überhaupt das Vorzüglichste dazu bestimmen, mit Füßen getreten zu werden?

Andere Gemählde auf nassen Kalk oder trockenen Grund gemahlt, sind beinahe durchgehends aus den Wänden unterirrdischer Gemächer ausgehoben. Wie hätten sie sich auch anders auf uns erhalten können? In den obern Geschossen der Palläste angebracht, würden sie mit diesen zu gleicher Zeit eingestürzt, und zertrümmert seyn. Läßt sich aber wohl vermuthen, daß man an Orten, wo ein reines helles Licht zur Beleuchtung fehlt, etwas mehr als bloße Bekleidung der Wände zur vorübergehenden Belustigung des Blicks, von der Mahlerei werde gefordert haben?

Mich dünkt ich habe etwas vor mir, wenn ich vermuthe unter den Werken der Mahlerei, die sich auf uns erhalten haben, sind keine Meisterstücke eines Parrhasius, Apelles und anderer großen Künstler der Alten zu suchen: Ist gar dasjenige wahr, was Winkelmann [3]) behauptet, daß unter den Kaisern die Mahlerei bereits in Verfall gerathen sey, so würde der Werth, den man auf Stücke legen dürfte, die beinahe alle in Gebäuden der Kaiser gefunden sind, noch geringer seyn, und meine Vermuthung dadurch einen höheren Grad der Gewißheit gewinnen.

Sind die Beweise, die wir aus würklichen Beispielen für die Vortrefflichkeit der alten Mahlerei hernehmen, äußerst mangelhaft, so sind diejenigen, welche die Zeugnisse älterer Schriftsteller liefern sollen, äußerst unzuverlässig. Diese werden nicht selten durch einen redneriſchen und poetischen Schmuck verdächtig, mit dem der Schriftsteller mehr die Unterhaltung des

3) G. d. K. S. 581.

des Lesers als dessen Belehrung zum Zweck gehabt zu haben scheint. Oft verrathen sie einen gänzlichen Mangel an Kenntnissen des Eigenthümlichen der Mahlerei, und beinahe immer lassen uns die schwankenden Ausdrücke im Zweifel, ob die Einbildungskraft des Beschauers die mangelhafte Andeutung des Gebildeten nicht allein bis zur würklichen Darstellung ausgefüllt habe.

Denn wie unbestimmt und vielfach ist der Begriff, den sich das Auge von der Wahrheit und Schönheit des Colorits machen kann, wenn das Ohr vernimmt, daß auf den Wangen einer Venus die Rosen mit den Lilien vermischt gelegen haben! Paßt dieser Ausdruck nicht so gut auf die geschminkte Puppe, als auf die Venus eines Tizians? Und wenn man von einem gemahlten Ochsen liest, daß, ob er gleich nur von vorn zu zu sehen gewesen wäre, man dennoch auf seine ganze Länge habe schließen können; läßt sich aus diesem perspektivischen Probestückgen des geringsten unserer Anfänger die künstliche Verschmelzung heller und dunkler Farben, die weise Vertheilung des Lichts und Schattens eines Correggio mit Sicherheit folgern?

Trügerisch ist schriftstellerisches Lob, nicht blos in Theilen der Kunst die für das forum des Auges gehören, nein! selbst in denjenigen an deren Beurtheilung der innere Sinn des Menschen den hauptsächlichsten Antheil nimmt!

Mit welchem Enthusiasmus redet Algarotti [4]) von der Marter der heiligen Agatha, einem Ge-

4) In seinem Saggio sopra la pittura.

mählde des Tiepolo in der Kirche di St. Antonio zu Padua! Man lieſt, ſagt er, in dem Geſichte der Heiligen den Schmerz und die Hoffnung der Seeligkeit, u. ſ. w. Wer ſich Stärke genung zutrauet, den ekelhaften Anblick einer Frauensperſon zu ertragen, deren abgeſchnittene B·· ſte blutig umherliegen, der gehe hin und ſehe! der Ausdruck iſt Carricatur, die Zeichnung unbeſtimmt und manierirt, das Colorit wahre Fechtelmahlerei, und das Helldunkle conventionell.

Aber, höre ich die Verehrer des Alterthums einwenden, wenn nun ſchon das Mittelmäßige, das Schlechte, das ſich auf uns erhalten hat, das Vortrefflichſte der neueren Kunſt ſo weit hinter ſich läßt! — Aber, rufen mir die Anhänger der Neueren entgegen, wenn nun in den Werken der Alten, ſie mögen ſo ſchlecht ſeyn wie ſie wollen, nicht einmal die Spur eines Begriffs von den eigenthümlichen Vorzügen der Mahlerei angetroffen wird! Die Spur müßte ſich doch wenigſtens finden, die Vermuthung eines entfernten Nachſtrebens, vorzüglich in ſolchen Theilen, welche weniger von der mechaniſchen Uebung in der Ausführung, als von der wiſſenſchaftlichen Kenntniß in der Zuſammenſetzung abhängen, und daher theils leichter beobachtet, theils leichter wieder gefunden werden. Selbſt in dem geſudeltſten Conterfei unſerer heutigen Meiſterſtücke findet ſich eine Andeutung des Helldunkeln, der Gruppirung, der Luft- und Linienperſpektiv. Wenn wir nun aber in den Werken der alten Sudler dieſe Theile nicht blos vernachläſſigt, gerade zu beleidigt ſehen! — der Schluß folgt von ſelbſt.

Lieben

Lieben Männer! wollen wir durchaus urtheilen, so laßt uns die verschiedenen Theile der Vollkommenheit eines Gemähldes unterscheiden; unterscheiden die verschiedenen Würkungen, welche die Alten und die Neueren von der Mahlerei erwarteten.

Ich gestehe: die Gemählde der Alten erfüllen nicht die Forderungen, die ich an eine gute poetische Erfindung mache. Die Sujets, die darauf vorgestellt sind, sind für mein Herz und meine nordische Einbildungskraft, welche gern ein wenig stark bewegt zu werden lieben von geringem Belang. Mehrentheils sind sie aus religiösen Vorstellungen hergenommen. Vorzüglich aber vermisse ich in größeren Compositionen den ungetrennten Antheil mehrerer Personen an einer Handlung, der für sich durch eine passende Pantomime einen vollständigen Aufschluß über die dargestellte Situation enthielte. Gemeiniglich kömmt mir der Ausdruck für die Lage übertrieben, oder unbedeutend vor. Physiognomie, Charakter haben die Figuren, selbst zuweilen Ausdruck einer Gemüthsverfassung, welche durch die individuellen Verhältnisse der dargestellten Personen motivirt wird; aber selten liegen diese Verhältnisse im Bilde: gemeiniglich setzt der Künstler die Kenntniß derselben bei dem Anschauer zum Voraus, und stellt seine Akteurs auf eine Art vor, als hätten diese nicht sowohl den Auftrag, mich über ihre Beschäfftigung zu verständigen, als mir die schönsten Stellungen zu zeigen, in denen bei einer solchen Veranlassung sich einzelne Figuren denken lassen.

Bei einzelnen Figuren mag uns denn selbst nach unsern heutigen Begriffen dies genügen. Aber bei

einer größeren Composition, die einen vollständigen Aufschluß über die Lage der dargestellten Personen durch die Art geben soll, wie ein Akteur pantomimisch auf den andern würket, verlangen wir mehr; und diese Forderung, behaupte ich, wird uns in den auf uns gekommenen Mahlereien der Alten in einer Maaße versagt, die uns zu glauben berechtigt, daß selbst ihre Meisterstücke diesen Weg für unser Vergnügen zu arbeiten, nicht verfolgt haben.

Je mehr ich über die Sache nachdenke, je mehr halte ich mich überzeugt, daß die Alten bei ihren gröfseren Compositionen weniger dramatisirten als wir; daß sie bei der Versammlung mehrerer Figuren an einem Orte weit weniger auf das Zusammenhandeln, als auf die Aufstellung mehrerer vereinigten Schönheiten Bedacht nahmen; daß daher das Vergnügen des Auges an schönen Formen immer höchster Zweck ihrer Mahlerei war.

Hieraus fließen nun zugleich andere Regeln für die mahlerische Anordnung. Sollen die Figuren einzeln gesehen werden, so müssen sie, die eine vor der andern, Raum haben, mithin nicht hinter, sondern neben einander stehen. Beinahe alle Gemählde der Alten, die ich kenne, sind wie die besten ihrer Basreliefs angeordnet. Inzwischen sind mir zu Portici ein Paar Gruppen aufgefallen, deren Figuren einige tiefer, einige höher, nach den gehörigen Verhältnissen der Nähe und Entfernung und mit schicklicher Abwechselung von Stellungen vorgestellet waren. Allein daraus läßt sich nicht folgern, daß die Alten die Würkung einer schönen Anordnung auf

eben

eben so gewisse Regeln, und in ihrer Anwendung es zu eben der Fertigkeit gebracht haben, als ein Andrea Sacchi, oder Annibale Carraccio. Ganz etwas anders ist es drei oder vier Figuren in eine Gruppe zu bringen, und zwanzig und mehr Figuren in verschiedene große Massen, dann wieder zu einem leicht zu übersehenden Ganzen zu vereinigen. Jenes lehrt die getreue Nachbildung der Natur, hiezu wird Wahl, Erfahrung und Ueberlegung erfordert.

Daß man doch überhaupt Wahl von Zufall, das Wesentliche von dem Möglichen, größere Compositionen von Gemählden, die aus einer, zwei oder höchstens vier Figuren bestehen, unterscheiden wollte! Man findet nicht allein Schattirung, Abwechselung von Licht und Schatten, sondern auch Spuren von Reflexen in den Gemählden der Alten. Ich erinnere mich auf einem derselben in Portici ein Bein in der Verkürzung gemahlt gesehen zu haben, auf dessen Knie und Fuß das Licht sehr richtig fiel, während daß eben so richtig der mittlere Theil des Beins im Schatten gehalten war. Was will man aber daraus folgern? Jeder Schüler, der zum ersten Mahle nach einem lebenden Modelle arbeitet, kann diese Würkung des Lichts wahrnehmen, und wenn er treu nachahmt, sie andeuten. Aber ist dies einerlei mit der weisen Austheilung des Lichts, mit dem verschmolzenen Uebergang derselben in den Schatten, die wir an dem Pinsel des Correggio bewundern? Kann der Schluß mit Sicherheit gelten, weil hier ein Klecker einmal eine Würkung der Abwechselung des Lichts und Schattens im Einzelnen angedeutet hat, so haben die Meister in der Kunst die ganze

Magie

Magie des Helldunkeln in eben der Maaße wie die Neueren verstanden?

Von dem Colorit der Alten wissen wir nur so viel, sie brauchten gute dauerhafte Farben. Aber dies gilt nur von den reinen ungemischten Hauptfarben. (couleurs vierges.) Für die Kunst ihrer Farbenmischung bürgt uns nichts. Es läßt sich aus dem was wir sehen, nichts für, nichts wider sie folgern. Es sind mittelmäßige Werke, Decorationsmahlereien, meistens schnell und auf den ersten Strich hingearbeitet; und was das schlimmste ist, alle verblichen. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß Gemählde, welche Jahrhunderte durch in feuchten Gewölbern verschlossen gewesen sind, wenn sie nachher an die Luft gebracht werden, immer verderben, und nicht selten ganz verzehret werden.

Luft und Linienperspektiv ist in keiner mir bekannten größeren Composition der Alten beobachtet, und wenn man nicht auf eine ganz unverantwortlich partheiische Art Ründung einzelner Figuren, Abstufung und Abschwächung entfernterer Gegenstände gegen die näheren in einem geringen Raume, nach dem bloßen ungebildeten Augenmaaße, mit den künstlichen Regeln der Optik vermengen will, so kann man dreist behaupten, daß die Alten sie nicht gekannt haben.

Hingegen in einem auch für unsere heutige Kunst äußerst wichtigen Theile, in der Zeichnung, haben sie selbst nach dem, was wir von ihren Handwerkern, ihren Decorationsmahlern kennen, unsere Neueren übertroffen. Wir finden in den armseligen Ueberbleibseln ihrer Mahlerei, eine Wahl der Formen,

eine

eine Zierlichkeit der Stellungen, eine Richtigkeit der Verhältnisse, eine Weisheit in dem Wurfe der Gewänder und dem Schlage der Falten, eine Dreistigkeit und Fertigkeit der Hand, dergleichen in unsern neueren Zeiten kaum ein Raphael sich würde rühmen können. Kurz! alle die Vorzüge, die uns die besten Basreliefs der Alten so werth machen, finden sich auf einigen ihrer Gemählde wieder: Auf Gemählden, die wahrscheinlich nur ein schwacher Abschatten von ihren verlohren gegangenen Meisterstücken sind.

Was folgt aus alle diesem? Die Vorzüge der Alten waren vermuthlich verschieden von den Vorzügen der Neueren, nach der Verschiedenheit der Würkung die sie intendirten. Sie wollten dem Auge gefallen: darum zeichneten sie so schöne Formen, darum können sie so schön colorirt haben, welches wir aber nicht wissen.

Den Verstand zu unterhalten, das Herz zu rühren, die Einbildungskraft zu beschäfftigen, war ihnen geringere Sorge: darum wandten sie auch weniger auf die poetische und mahlerische Anordnung.

Sie mahlten auch dann, wann sie mehrere Figuren vereinigten, immer die einzelne menschliche Form neben der einzelnen menschlichen Form, darum ist es glaublich, daß sie das Helldunkle vernachläßigt haben, und gewiß, daß sie in der Luft- und Linienperspektiv bis zu keinen sicheren Regeln fortgeschritten sind.

So vermuthe ich: wenn ich vermuthen soll. Mein größter Ruhm ist sonst hier mit einigen alten Philosophen zu sagen: das was ich weiß, ist, daß

ich

ich gar nichts weiß. Finde ich ein altes Gemählde, das, als Gemählde, (im neueren Sinn) meine Forderungen befriedigt, so genieße ich im Stillen, ohne Anmaaßung aus einzelnen Beispielen generelle Sätze zu folgern.

* * *

Gedanke über den mechanischen Theil der Mahlerei der Alten.

Hier noch einige Gedanken über den mechanischen Theil der Mahlerei der Alten, worüber Winkelmann [5]) weder so viel gesagt hat, als der Liebhaber wissen möchte, noch es so gesagt hat, wie es die Erfahrung bestätigt.

Wir wissen nicht mit Gewißheit, ob die Alten in Oehl und Miniatur gemahlt haben. Gewöhnlich geschah es auf trockenem Grunde mit Farben, die mit Leim, Gummi und Eierweiß zubereitet waren (a Guazzo, detrempe) auf nassen Mörtel (al fresco) und mit encaustischer Verfahrungsart.

Die beiden ersten sind auch bei uns gewöhnlich. Die letzte wieder herzustellen haben sich der Graf Caylus, Bachelier, der Baron Taubenheimer, und ein gewisser Calau in Berlin, viele zum Theil vergebliche Mühe gegeben.

Ich bin nicht im Stande, über die Richtigkeit der verschiedenen Meinungen dieser Männer zu urtheilen, da ich selbst gestehen muß, daß mir nie einer ihrer Versuche zu Gesichte gekommen ist. Inzwischen glaube ich, daß diejenigen, welche bei der Zubereitung der Farben ein fettiges Wachs gebrauchen, oder die mit Wachs trocken gemischten Farben geschmol-

5) G. d. K. S. 582.

schmolzen auftragen, sich am weitesten von der Verfahrungsart der Alten entfernen.

Plinius versichert, daß getäfelte Wände, ja! Schiffe ganzer Flotten mit der encaustischen Masse bestrichen worden, und daß diese zu einer unauflöslichen Festigkeit gediehen sey.

Beides läßt sich kaum denken, wenn man entweder ein sehr fettiges Wachs annimmt, oder ein zähes, das nur durchs Feuer während des Auftrages zur Behandlung geschickt wird.

Wahrscheinlicher ist es mir, daß die zähe Materie des Wachses oder gewisser Harze durch eine vorläufige Auflösung durchs Feuer der Vermischung mit dem flüßigern Oehle, oder gar mit Wasser und dadurch auf eine Zeitlang bei dem Auftrage des Auseinandertreibens, ohne fernere Anwendung des Feuers, fähig geworden sey: Daß man nachher diese Farbe von sich selbst an der Luft trocknen lassen, oder daß man wenigstens erst nach dem Auftrage durch angebrachtes Feuer die Masse in den damit bedeckten Grund, so zu sagen, eingesenget habe. In diesem letzten Falle würde die Verfahrungsart mit unserer heutigen Porcellainmahlerei, in dem ersten aber, mit dem Betheeren unserer modernen Schiffe einige Aehnlichkeit gehabt haben.

Inzwischen dies sind Hypothesen, die ich dem Liebhaber nicht gern aufdringen möchte. Nur so viel scheint mehr als Hypothese zu seyn: Eine so zähe Materie als das gewöhnliche Wachs, das nur durchs Feuer auf kurze Zeit flüßig wird, läßt sich nicht ohne die größten Schwierigkeiten zur Farben-

mischung

mischung, Vertreibung, und gleich ebenen Gründung brauchen: eine so fettige, wie das Jungfer-Wachs ist einer reinen Behandlung nicht fähig, bleibt immer Schmiererei, und kann zu einer unauflöslichen Festigkeit nicht gelangen. Wahrscheinlicher ist also die encaustische Masse ein harziger Firniß gewesen, der vor dem Auftrage zu der gehörigen Flüssigkeit und Consistenz zubereitet, in der Folge der Zeit verhärtete. Wie das Feuer dabei angewandt wurde, ob vor dem Auftrage, ob nachher, ist bis jetzt noch nicht ausgemacht: nur so viel ist gewiß, bei dem Auftrage selbst, um der Masse die Behandlungsfähigkeit, das maniable, nur auf die Zeit des Auseinandertreibens zu geben, dazu kann dieses Element nicht gebraucht seyn: mithin ist der Begriff der Encaustik als: Einbrennungskunst, eine Chimäre.

Die Alten mahlten auf Mörtel, Holz, Metall, Häute, feine Leinwand, Elfenbein, Aegyptisches Papier u. s. w.

Wenn wir diejenigen Farben abrechnen, die uns America in neueren Zeiten geliefert hat, so bedienten sie sich, bis auf einige wenige nach, derselben die wir noch jetzt haben. Was Plinius unter den vier Farben verstanden wissen wolle, deren sich die ersten Meister in der Kunst allein sollen bedient haben, ist noch nicht ausgemacht, und für den Liebhaber eine Nachricht, die er auf ihren Werth und Unwerth bestehen läßt. Wichtiger wird ihm der Unterschied zwischen den Gemählden, die man Monochrommen (Monochromata) und solchen, die man

Poly-

Polychrommen (Polychromata) nennt, und über diese will ich noch einiges hinzusetzen.

Wem sind die schönen Zeichnungen der Tänzerinnen nicht bekannt, der Bacchantinnen, die in ihrer Wuth die gezähmten Centauren mit den Ferſen und Stößen des Thyrsus antreiben, und in dem Museo zu Portici aufbehalten werden! Wer hat nicht mehr als einmahl in seinem Leben die Zeichnungen auf den Gefäßen von gebrannter Erde bewundert! Nirgends findet man Absätze, von neuem angesetzte Linien, alles scheint mit einem Striche, ohne die geringste Verbesserung hingesetzt zu seyn. Wenn man nun bedenkt, daß der Thon sich äußerst schwer bemahlen läßt, daß er die Feuchtigkeit der Farben sogleich einzieht, und gemeiniglich in dem Pinsel nichts als Erde zurückläßt, so wird die Geschwindigkeit und Leichtigkeit, mit der jene so richtig, so keck hingesetzten Figuren gemahlt seyn müssen, zum unerklärbaren Wunder. Winkelmann [6]) hat daher auch die große Superiorität der alten Zeichner über die größten unserer Zeiten vorzüglich mit darauf gebauet, daß die Bemahler jener Gefäße aus Thon, welche wahrscheinlich keine Apelles, Zeuxes, Parrhasius gewesen sind, einen Raphael an Fertigkeit, Zuverläßigkeit und Richtigkeit der Zeichnung übertroffen hätten.

Allein wenn man die Natur dieser Monochrommen etwas genauer untersucht, so wird das Wunderbare zum Theil wegfallen.

Die

6) G. d. K. S. 212.

Diese Monochrommen oder Monochromata sind nämlich Gemählde aus einerlei Farbe. Bald erscheinen die darauf vorgestellten Figuren, mit einem hellen Umrisse auf dunkelm Grunde, und die lichteren Partien sind gleichfalls hell wie der Umriß: bald ist der Grund hell, die Umrisse sind dunkel, und dunkel sind auch die schraffirten Schatten. Auf den ersten Anblick glaubt man die Umrisse, die hellen oder dunkleren Partien wären mit dem Pinsel aufgetragen, und dann würde das Wunderbare bestehen.

Allein alle Erfahrungen widersprechen der Möglichkeit eines so geschwinden und doch richtigen Auftrages auf eine so widerstrebende Masse. Man bemerkt nicht die geringste Erhöhung, welche die aufgetragene Farbe nothwendig veranlaßt haben müßte. An mehreren Gemählden ist die Figur abgesprungen, der untere Grund zeigt sich unbeschädigt, welches bei der Impregnation desselben mit der feuchten Farbe, schlechthin nicht möglich gewesen wäre.

Es wird daher wahrscheinlicher, daß diese Zeichnungen auf eben die Art verfertigt sind, wie unsere heutigen Sgraffiti. Es ist nämlich bekannt, daß Polydoro da Carravaggio und viele andere Italiener ihrem Mörtel eine schwarze Farbe gaben, und diesen nachher mit einem weißen Kalkanstrich überzogen. Wollten sie nachher auf dieser auf solche Art zubereiteten Fläche Figuren erscheinen lassen, so entblößten sie den schwarzen Anwurf mit einem eisernen Stifte, und trattegirten, oder schraffirten die Schatten nach Art der Zeichnungen gleichfalls durch Auftratzen. Ein solches Gemählde nennen die Italiener Sgraffito,

oder auch mit dem generellen Nahmen für alle Gemählde aus einer Farbe Chiaro oscuro. Hier werden die Umrisse und die Schattenpartien schwarz: Grund und Lichter bleiben weiß.

Unsere Kupferstecher verfahren beim Radiren auf eine ähnliche Art, nur daß sie den schwarzen Firniß aufkratzen, so daß Umrisse und Lichter hell werden, Grund und Schatten aber dunkel bleiben. Ich habe auch wohl Glastafeln gesehen, die hinten mit einem schwarzen Firniß bedeckt waren: Man hatte die Zeichnung mit dem Griffel in diesen Firniß hineingegraben, und die Glastafel sodann auf eine übergoldete Platte gelegt: dadurch erschienen die Lichter und Umrisse auf einem schwarzen Grunde wie golden.

Auf ähnliche Art stelle ich mir vor, ist man mit den Monochrommen der Alten verfahren. Man hat zwei Lagen von Farben auf eine Tafel gebracht, oder nur eine auf die natürliche der Fläche. Man hat die oberste weggehoben, und bald die hellere, bald die dunklere Farbe zu den Umrissen, zu den Massen der Lichter und der Schatten gebraucht. [7]) Dadurch wird nun die große Precision der Zeichnungen begreiflicher, weil die fehlerhaften Stellen durch eine neue Uebersetzung mit der obern Lage von Farbe leicht verbessert werden konnten. Man begreift ferner,

7) Nur daß die trateggiamenti, die Schraffirungen der Schatten, nicht so künstlich wie auf unsern heutigen Sgraffiti sind.

warum der Auftrag des Pinsels nicht zu spüren ist, und endlich läßt sich auch das erklären, warum nach abgesprungenen Figuren, der Grund unversehrt erscheinet. Denn wenn die ganze obere Lage abgesprungen ist, so hat sich nothwendig auch die dadurch vorgestellte Figur verlieren müssen.

Es ist mir wahrscheinlich, daß vorzüglich bei den Monochrommen auf Gefäßen aus gebrannter Erde, zu der obern Lage eine enkaustische Masse gebraucht sey, die nachher, wenn das Sgraffiren geschehen war, durchs Feuer eine unauflösliche Festigkeit erhielt.

Polychrommen (Polychromata) waren Gemählde in mehreren Farben. Es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß einige derselben, auf eben die sgraffirte Art, wie die Monochrommen, durch einen Zusatz von mehreren vielfarbigen Lagen übereinander, verfertigt worden: gar nicht unwahrscheinlich, daß die sgraffirten Zeichnungen zum Theil nur durch den Auftrag, entweder enkaustischer oder anderer Farben colorirt, oder wenn man lieber will, angefärbt sind; und bei den Gefäßen von gebrannter Erde, leidet diese Verfahrungsart bei mir keinen Zweifel.

Aber äußerst unrecht würde man auch den Alten thun, wenn man behaupten wollte, ihre Mahlerei hätte nun weiter in nichts als in der Illuminirung solcher vorher in Schatten und Licht gebrachter Zeichnungen bestanden. Es ist wahr, Fra Bartholomeo hat auf diese Art seine vorher grau in grau gemahlten Zeichnungen gefärbt: aber auch mit welchem Anspruch auf Wahrheit des Colorits?

Colorit

Colorit ist Farbenmischung, nicht bloßes Anstreichen mit Farbe — doch! warum soll ich hier dasjenige wiederholen, was ich im ersten Theile über Tizians Colorit gesagt habe. Diese Kunst der Farbenmischung den Alten ganz abzusprechen, dazu haben wir kein Recht: aber wahr ist es, viele ihrer auf uns in Fresco und enkaustischer Farbe erhaltenen Polychrommen sind weiter nichts als sgraffirte, in Licht und Schatten ausgearbeitete Zeichnungen, die nachher illuminirt worden.

* * *

Ich gehe nun zur Beschreibung der übrigen in dieser Villa aufbehaltenen Kunstwerke fort.

† Bacchus in Begleitung seines ganzen Zuges eilt zur verlassenen Ariadne sie zu trösten: von Tizian. Es hat sehr gelitten. Man bemerkt darauf einen Satyr, der als eine Carricatur des Laocoon, von Schlangen umwickelt ist.

Ein Concert in der Manier des Parmeggianino.

Arethusa und Alpheus, Sbozzo von demselben.

Ein kniender Mönch von Annibale Carraccio.

Eine Landschaft mit Vieh von Rosa di Tivoli.

Johannes der Täufer, und ein heiliger Sebastian, beide von Bronzino.

Ein Portrait, angeblich von Giorgione.

Ein anderes von Tintoretto.

Eine heilige Familie, angeblich von A. del Sarto.

Eine heilige Familie aus Raphaels Schule.

Ein schöner Weiberkopf, von Benvenuto Garofalo.

Einige Bassano's.

† Ein Bacchanal von Giovanni Bellini mit der Jahrszahl 1514 und seinem Nahmen. Man sagt, dies sey das letzte Werk dieses Meisters, welches er in seinem 90ten Jahre anfieng, und, vom Tode übereilt nicht endigen konnte. Es war für den Herzog von Ferrara bestimmt, und Tizian legte die letzte Hand daran.

David und Goliath, von Cav. d'Arpino.

Die Enthauptung Johannes des Täufers, von Agostino Carraccio.

Eine schöne heilige Familie, von Perrino del Vaga. Die Zeichnung ist fein, obwohl etwas manierirt.

Man findet hier noch außerdem eine Sammlung von Gemählden der ersten Meister nach Wiederherstellung der Mahlerei. Sie sind dem Litterator der Künste merkwürdiger als dem Liebhaber.

* * *

Statuen und Basreliefs.

Eine schlüpfrige Gruppe eines Fauns und eines Hermaphroditen.

Eine Venus auf einem Schwane wahrscheinlich neu.

* * *

An der äußeren Seite der Mauer des Hauptgebäudes † ein Basrelief, welches einen Jüngling und einen Alten vorstellt, die mit den sogenannten Cestus, (Riemen von Leder, von deren Enden einer um die Hand gewickelt wurde, der andere aber zum Schlagen diente,) streiten.

Einige andere, die von Triumpfbögen genommen zu seyn scheinen.

† Einige schön gedachte und fleißig ausgeführte Friesen.

† Eine Kuh in Lebensgröße aus Marmor. Sie ist berühmt, und würde verdienen es zu seyn, wenn nicht so vieles daran neu wäre. Sie steht im Garten.

Eine Ziege. Ich habe sie nicht gesehen. Sie war zu meiner Zeit verschlossen.

Pallast Quirinale
oder auch del Monte Cavallo.

† Capelle des Guido. Eins der weitläuftigsten Werke dieses Meisters.

Stil des Guido Reni.

Guido Reni ward 1575 zu Bologna gebohren: Wäre Apelles dort und dazumals gebohren worden; ich glaube er würde wie Guido gemahlet haben.

Kein Mahler der Neueren hat so sehr wie er im Geiste der Alten gedacht, und die Grundsätze, die sie bei der Bildung der Schönheit beobachteten, auf die Darstellung der Natur seines Landes, auf die Vorwürfe die den Pinsel des Künstlers in neueren Zeiten hauptsächlich beschäfftigen, anzuwenden gewußt: Mehr als jedem andern ist es ihm geglückt, die edle Gestalt, den einfachen Reiz, der aus der Uebereinstimmung der Züge entsteht, mit einer hohen Bedeutung des Charakters, und einem erhabenen und wahren Ausdruck des Affekts zu vereinigen.

Allgemein gilt inzwischen dieses Zeugniß nicht. Seine Engel, seine Johannes haben nicht die unbefangene Holdseligkeit, den himmlischen Liebreiz, (Kinder des Wohlstands, der Freiheit, und des Clima bei den Griechen,) die wir an einem Bacchus, oder einem Apollino bewundern: Seine David, seine Erzengel Michael, nicht den Ausdruck von Heldengröße, mit dem ein Apollo im Belvedere, ein Ajax unsere Seele faßt. Die Denkungsart seines Zeitalters,

alters, die Begriffe seiner Religion, der Ort an dem er lebte standen ihm im Wege, die Idee eines thätig großen Geistes in seiner Seele zu zeugen. Die Köpfe der jugendlichen männlichen Figuren sind auf seinen Gemählden gemeiniglich unbedeutend, und die Stellungen theatralisch gezwungen. Hingegen ist ihm die duldende Stärke der Helden seiner Kirche auszudrücken viel besser geglückt: und wo zeigt sich diese mehr als in Kindern, Weibern, und Alten! Hier hat er Einfalt zur lieblichen Unschuld, unthätige Duldung zum edeln Vertrauen auf die Vorsicht zur Ergebung in den Willen des Himmels, und frömmelnde Andächtelei, zur Inbrunst, ja! zur völligen Entkörperung, und Vereinigung mit der Gottheit gehoben.

Aber auf die Vorstellung dieser Charaktere, und dieser Affekten war das Talent des Guido auch beinahe ganz eingeschränkt. Darf ich vergleichen? Nicht sowohl der kühne Odendichter war er, der in seiner Begeisterung Gottheiten vom Himmel herabzieht; vielmehr der Elegische der in feierlicher Stimmung den Menschen über das Irrdische weghebt. Kann der dreiste aber passende Ausdruck verziehen werden? Guido war auch kein dramatischer Mahler. In grössern historischen Compositionen ist er selten glücklich gewesen. Er hat sie geliefert, weil der Geschmack seines Zeitalters es mit sich brachte. Aber selten hängen die Personen durch einen gemeinschaftlichen Antheil an der Haupthandlung zusammen, und machen sie pantomimisch deutlich. Es ist immer die einzelne Figur, neben der einzelnen Figur zu ihrer Seite in Rücksicht auf poetische Erfindung. Selbst der mah-

lerischen merkt man es an, daß er keine ganz sichere, auf wahre Kenntniß des Wesens dieser dramatischen Art von Mahlerei gebauete Begriffe hatte. Oft vermißt man in seinen größeren Compositionen, Gruppirung, Helldunkles, Harmonie, kurz! die Theile wodurch ein weitläuftiges Gemählde zu einem schönen Ganzen wird.

In einzelnen Gestalten also hat Guido seine Größe. Man findet in ihnen die schönste Natur seiner Zeit in die Form der Antike gegossen. Die Umrisse seiner Körper sind äußerst fwelt, vorzüglich mahlte er schöne Hände.

Die Gewänder dieses Meisters werden sehr geschätzt. Er führte vielleicht zuerst die halbflachen Falten ein, die man im Französischen plis formés d'une maniere méplate nennt. Wenn nämlich ein Gewand über ein rundes Glied fällt, so pflegt es nicht immer rund anzuliegen, sondern es bildet in der Mitte eine halbrunde Fläche. Es nimmt durch seine eigene Consistenz und durch das Gesetz der Schwere noch eine andere Lage an, als diejenige die ihr die Impression des Körpers giebt, an dem es ruht. Es ist rund durch das Glied, an welches es in der Mitte anstößt, und es wird aus einander gezogen durch die Steifigkeit des Stoffs und durch den Fall auf andere Glieder oder andere Falten des Gewandes.

Plis formés d' une maniere méplate.

Diese Art die Falten zu schlagen, ist sehr vortheilhaft für die Beleuchtung, weil sie die hellen und dunkeln Partien nicht zu sehr unterbricht, und mit den eckigten oder auch ganz runden Falten angenehm

contra-

contrastirt. Guido Reni soll durch die Kupferstiche des Albert Dürers zuerst auf diese Entdeckung geleitet seyn, oder vielmehr das was dort schon im Keime lag, nur entwickelt haben.

Seine Zeichnung war äußerst fein, aber nicht immer ganz richtig, und zuletzt verfiel er ins Manierirte. Sein Colorit ist sich sehr ungleich. Zuerst folgte er der Manier der Carracci, deren Schüler er war, und dann ist es ziegelroth im Lichte und traurig grau im Schatten. Bald darauf scheint er sich den M. A. Carravaggio zum Muster genommen zu haben; da findet man die Lichter ins Gelbe, die Schatten ins Schwarze übertrieben. Hierauf näherte er sich dem Correggio oder ward vielmehr selbst Original, und so ist sein Colorit äußerst lieblich, frisch, hell, und dennoch kräftig. Die Halbschatten fallen inzwischen ins Grüne. Endlich ward er sein eigener Copist, manierirter Handwerker, und nun zeichnen sich seine Gemählde kaum von colorirten Kupferstichen aus, sind kreideweiß in den Lichtern, und grün in den Schatten. Doch auch dann zieht er noch immer durch die Harmonie der Farben an. Es ist immer nur ein Ton, in den das Ganze einstimmt, er mag traurig, finster, hell oder schwach seyn. Doch gilt dies wieder hauptsächlich von seinen einzelnen Figuren, von seinen größeren Compositionen kann man dies nicht durchaus behaupten.

Zuweilen ist das Helldunkle vortrefflich beobachtet; aber auf seine Gemählde mit mehreren Figuren kann dieses Lob nicht in seinem vollen Umfange ausgedeh-

gedehnet werden. Es ist oft viel zu willkührlich geleitet. Seine früheren Werke sind wie des Carravaggio seine durch übertriebene Verfinsterung der Schatten gerundet, die lezten sind zuweilen zu flach.

Die Behandlung des Pinsels ist eines der größten Verdienste unsers Meisters. Die dreiste zuverläßige Art, mit der er ihn führte; die kecken Züge, womit er Haare, Runzeln des Fleisches, überhaupt alle das Detail angab, welches nur durch den Schein des Ohngefehrs mit dem es da steht, als wahr ergreift, nur durch den Schein der Nachläßigkeit, mit der es behandelt wird, dem Vorwurf der Trockenheit entgeht; werden diesem Künstler am ersten zum Wiedererkennungszeichen dienen. Doch kann man auch hieher die Art rechnen, wie er die höchsten Lichter aufblickte, ohne sie zu vertreiben.

Er starb 1642.

Es ist schwer, den Guido in allen seinen verschiedenen Manieren von seinen Schülern zu unterscheiden. Allein in seiner besten Zeit wird man ihn an der Feinheit der Zeichnung vorzüglich im Auge und in den Händen; an den schönen Ovalen der Weiberköpfe, die gemeiniglich in die Höhe blicken; an der Erhabenheit des Ausdrucks der Affekten, die mehr weibliche Einbildungskraft als männliche Geistesstärke voraussetzen; an den halbflachen Falten; an der frischen hellen Farbe; an den grünlichen Halbschatten; an der Harmonie der Farben in einzelnen

zelnen Figuren; und vorzüglich an der freien Behandlung des Pinsels wieder erkennen. [1])

An der Kuppel der Capelle im Pallast Quirinale hat Guido die Himmelfahrt Mariä vorgestellt. Sie ist sehr verdorben. Die Idee zur Figur Gottes des Vaters ist auch hier vom Michael Angelo entlehnt. Um ihn herum spielen Engel auf verschiedenen Instrumenten. Viele darunter haben reizende Köpfe und Stellungen. Im Ganzen ist die Glorie zu gelb. Dies Gemählde ist al Fresco.

Ueber

1) Ich muß hier von dem Bilde des weinenden Petrus im Pallast Zampieri zu Bologna sprechen, welches Cochin, voyage d'Italie T. II. p. 172. sec. edit. nicht allein für das schönste von Guido, sondern, weil er alle Vorzüge der Mahlerei darin vereinigt findet, auch für das vollkommenste in ganz Italien hält. Man sehe hier, wie der bloße Künstler spricht! Der heilige Petrus, an sich eine unedle Figur, weint nicht wie ein Mann, sondern wie ein ungezogenes Kind, und kratzt sich dabei hinter den Ohren, während daß ein anderer Heiliger, von eben so niedriger Natur, ihn tröstet. Die Extremitäten sind nichts weniger als schön, nicht einst richtig gezeichnet, und die Schatten sind offenbar übertrieben. Was hat denn dies Bild um so sehr anzuziehen? Für den rohen Betrachter einen um so faßlichern Ausdruck, als er an Carricatur gränzt, eine Rundung, durch welche die Figuren sich von dem Grunde herauszuheben scheinen; für den Künstler aber die kecke Behandlung, mit der die kräftigsten Farben in vollkommener Harmonie nicht einzeln aufgetragen, sondern zusammen gegossen scheinen. Nachricht von dem weinenden Petrus, im Pallast Zampieri, zu Bologna.

Ueber dem Altare eine Annunciation, in Oehl. Dem Kopfe der Madonna, der übrigens sehr schön ist, fehlt es an Ausdruck. Die Engel, die in der Glorie tanzen, sind gut gedacht. Die Drapperien scheinen ein wenig trocken, und zu ängstlich in Falten gelegt. Sie zeigen übrigens das Nackte wohl an.

In der kleinen Tribune des Pabstes: Die Madonna, die an den Windeln des Kindes nähet: Zwei Engel beten sie an. Der Gedanke ist sehr artig, und die Madonna äußerst reizend. Die Engel, vorzüglich derjenige, der ihre Arbeit zu bewundern scheinet, sind zu affektirt. Das Colorit dieses Gemähldes ist schwach, es ist so wie die folgenden al Fresco.

Zu beiden Seiten Adam und ein Patriarch.

An den Fensterwänden einige Patriarchen und Engel. Es sind einige sehr angenehme Figuren darunter.

In den Winkeln unter der Kuppel: vier Patriarchen, die mit zu vieler Eile, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen, gemahlt zu seyn scheinen.

† Die Geburt Christi, über der Thür. Es sind 18 Figuren auf diesem Gemählde, an welchem Zusammensetzung und Anordnung nicht zu loben sind. Die Kindbetterin sieht man in einer Ecke; zwei Engel fliegen durchs Fenster herein. Einige Weiber waschen das neugebohrne Kind, während daß andere Geschenke herbeibringen. Diejenigen, die um den Christ beschäfftiget sind, machen die

schönste

schönste Gruppe aus. Unter den Köpfen dieser Weiber sind einige sehr reizende. Inzwischen bemerkt man weder idealische Schönheit noch große Mannigfaltigkeit in der Wahl. Auch fehlt hin und wieder Ausdruck und Charakter. Guido's Stärke bestand in Köpfen die in die Höhe sehen: Niedergebückte sind ihm weniger geglückt. Uebrigens ist der Geschmack im Kopfputz und Gewändern vortrefflich; die Zeichnung fein, und das Colorit weniger schwach, als in den übrigen Gemählden dieser Capelle, die im Ganzen sehr gelitten haben.

* * *

Auf diese Capelle folget eine Reihe von Zimmern mit vielen Gemählden, die jedoch wenig beträchtlich sind. Die besten darunter sind folgende:

* * *

Im ersten.

Eine heilige Familie, die man dem Tizian beilegt: Ist aber eher vom Paolo Veronese oder nur aus seiner Schule.

* * *

Im folgenden.

Ein heiliger Johannes der Täufer nach Raphael. Ein Bild, das man an so vielen Orten antrifft. [2])

Sowohl in diesem als in den folgenden Zimmern sind viele Friesen und Plafonds von Cavalliere Giuseppe d'Arpino.

In

2) Siehe den Pallast Borghese.

✣ ✣ ✣

In einem andern.

Eine Verkündigung von Carlo Maratti.

✣ ✣ ✣

In dem Eßzimmer des Pabstes.

† Eine Madonna mit dem Kinde von Carlo Maratti, die nachher an den Thurm des Schlosses in Mosaik gebracht ist. Der Kopf der Madonna und des Kindes haben beide viel reizendes.

✣ ✣ ✣

In einem andern.

Ein Gemählde aus der ersten Manier des Raphael, wenigstens wird es dafür ausgegeben, aber wahrscheinlich ist es nicht von ihm.

✣ ✣ ✣

Man tritt darauf in eine große Gallerie, die von Ciroferri, Bourgognone und andern vermahlt ist. Salvator Rosa hat einen Gideon darin vorgestellet, der den Thau aus dem Felle drücket.

Von Carlo Maratti ist die Geburt der Maria. Man sieht diesem Stücke an, daß der Meister den Guido hat nachahmen wollen.

Unter allen diesen Gemählden ist nichts Besonders.

✣ ✣ ✣

Aus dieser Gallerie kömmt man in diejenigen Zimmer, worin die eigentliche Sammlung von Staffeleigemählden befindlich ist.

Im

Im ersten.

† Der heilige Sebastian von Tizian. Mehrere Heilige stehen in einer Reihe neben einander, ohne die geringste Verbindung. In der Glorie sieht man die Madonna mit dem Christ, und einigen Engeln die Märtyrer Kronen halten. Die Köpfe haben alle Wahrheit, aber außer den zwei ältesten, beinahe gar keinen Ausdruck. Die Zeichnung der Körper und Gewänder ist schlecht. Aber was man in diesem Gemählde bewundern muß, ist die Ründung, die Wahrheit des Fleisches und der Stoffe. Der heilige Sebastian ist die schönste Figur. Nach ihr führt das Bild den Nahmen. Es ist aus seiner dunklern Manier, und dem Pabste von der Republik Venedig geschenkt. Der heilige Sebastian von Tizian.

Der heilige Petrus und der heilige Paul. Zwei Gemählde, die viel von der Manier des Fra Bartholomäo haben. Sie könnten von ihm seyn.

Man hat in Rom von diesem Meister keine Werke, die uns in die Kenntniß seines Stils einführen könnten. Was ich von Unterscheidungszeichen desselben in Florenz gesammelt habe, will ich hieher setzen. Bemerkungen über den Stil des Fra Bartholomäo di St. Marco.

Er wagte sich selten an große Compositionen, und wenn er es that, so begnügte er sich die Figuren, die zu seinem Sujet gehörten, symmetrisch neben einander zu stellen. Seine Köpfe haben wenig Ausdruck, und scheinen alle von dem nämlichen Modelle genommen zu seyn. In der Zeichnung bemerkt man große Formen; seine Extremitäten sind sehr genau, und sogar mit zu scharfen Umrissen angegeben. Seine

Gewänder sind vortrefflich, und können als Muster angesehen werden.

Die Art, wie er seine Gemählde anlegte, war sehr sonderbar. Er zeichnete die Umrisse der Figuren mit scharfen Linien, schattirte sie grau in grau, und überzog sie nachher mit durchsichtigen Farben. Dies giebt seinen Gemählden das einförmige Ansehen illuminirter Kupferstiche. Seine Carnation fällt ins Braune. Vom Helldunkeln hatte er keinen Begriff.

Fra Bartholomäo di St Marco lebte von 1469 — 1488. Er studirte nach Leonardo da Vinci, M. Angelo und der Antike. Von dem ersten nahm er die fleißige Behandlung an, von den letzten entlehnte er die großen Formen und Massen. Den Zunahmen: Fra, bekam er, als er ein Dominicanermönch wurde.

David mit dem Kopfe Goliaths vor Saul, von Guercino in seiner violetten und dunkeln Manier.

Thomas und der Christ aus Guercino's Schule, oder eine Copie nach ihm.

Ein heiliger Georg, der über den Drachen siegt, ein großes Gemählde von Pordenone.

Marter des heiligen Stephanus, aus der Florentinischen Schule.

Kreuzigung des heil. Petrus von Guido.

† Die Kreuzigung des heil. Petrus von Guido. Man kann von diesem schönen Gemählde nicht zu viel Gutes sagen. Es besteht aus einer Gruppe von vier Personen, die vortrefflich angeordnet ist. Eben so so schön sind Zeichnung und Ausdruck.

Das

Das Helldunkle thut die pikanteste Würkung. Die Färbung ist aus der dunklern Manier des Meisters, kräftig, aber zu schwarz in den Schatten.

Dies Gemählde findet man in der Sacristei von St. Peter in Mosaik gebracht.

* * *

Zweites Zimmer.

Fünf Gemählde des Andrea Sacchi: Die heilige Helena, die einen Todten auferwecket; Die Marter des heiligen Andreas; Die Enthauptung eines Heiligen: Christus, der sein Kreuz trägt, und der heilige Gregorius, der einem Ungläubigen das mit Blut gefärbte Kelchtuch zeigt.

Das letzte ist in der Sanct Peters Kirche in Mosaik gebracht, und hat wie die übrigen das Verdienst einer guten mahlerischen Anordnung. Die Farbe ist gut aufgetragen, kräftig und harmonisch. Aber genaue Uebereinstimmung mit der Natur sucht man in Ausdruck, Zeichnung und Wahrheit der Localfarben vergebens. Die Gewänder sind schlecht.

Die Geburt Christi von Pietro da Cortona. Die Anordnung ist sehr gut, die Köpfe der Weiber haben das Gefällige aber Einförmige, was diesem Meister eigen ist.

* * *

Im dritten Zimmer.

† Die Marter des heiligen Erasmus von Poussin. In Mosaik gebracht sieht man es in der Peterskirche. Ein Gegenstand wie dieser hätte nie

gemahlt werden sollen. Der auf der Erde liegende Heilige ist gebunden, man hat ihm den Bauch aufgeschnitten, und seine Eingeweide werden ihm aus dem Leibe gehaspelt. Die Anordnung hat Verdienst. Der Ausdruck ist wahr: Vorzüglich in dem heidnischen Priester, der dem Heiligen die Statue des Hercules zeigt, welcher zu opfern jener Märtyrer sich geweigert hatte. Aber übrigens sieht man leicht ein, daß der Ausdruck in einem Heiligen, den man ausweidet, und in einer Menge von Henkern nur sehr widrig seyn könne. Die Zeichnung ist correkt, aber etwas schwerfällig, vorzüglich in den schwebenden Engeln. Die Färbung ist wie gewöhnlich Weinhefenartig. Das Helldunkle ist sehr gut ausgesonnen gewesen, und würde einem Mahler, der die Halbtinten wohl zu behandeln verstanden hätte, treffliche Zufälle von Licht und Schatten dargeboten haben. Nach Pouſſins Ausführung bleibt es freilich ohne Würkung. Die Anordnung so vieler Figuren in einem kleinen Raume ist zu loben.

Eine Transfiguration. Ich weiß, daß viele dieses Bild dem Andrea Sacchi beilegen, aber die Gesichtsbildungen, die Behandlung der Gewänder, die Färbung, und vorzüglich die kecken Pinselstriche in den Haaren und Extremitäten, scheinen mir den Guido Reni anzuzeigen.

† Die Marter des heiligen Martinianus und des heiligen Processus von Valentin. Der Ausdruck und die Wahl der Formen sind gemein, und die Anordnung ohne Weisheit. Die Behandlung, kräftige frische Farben und Rundung, sind die

die Hauptverdienste dieses Gemähldes. Es ist in St. Peter in Mosaik gebracht.

† Eine Madonna, die ihr schlafendes Kind mit einem Schleier bedecket von Guido. Ein schöner Gedanke; Eine reizende Gruppe; Schöne Formen; Ein Ausdruck eben so wahr als lieblich! Vielleicht fehlt es der Färbung wider die Gewohnheit des Meisters bei so einfachen Compositionen, an Harmonie. Sie ist zu roth in den Lichtern, zu grün im Schatten.

Saul der den Wurfspieß auf David schleudert von Guercino aus seiner guten Manier. Die Zeichnung ist nicht die richtigste.

Eine Flucht nach Aegypten, von Barroccio. Der heilige Joseph bietet dem Christ Kirschen an. Eine Wiederholung des Gemähldes im Pallast Borgheſe, [3]) das aber vor diesem hier, — ein wahres Fechtelgemählde, — viele Vorzüge hat.

Eine der vorigen beinahe ähnliche Behandlung desselben Sujets von Carlo Maratti. Der heilige Joseph bietet dem Kinde Erdbeeren an. Einige Engel krönen die Madonna mit Blumen, andere singen. Der Gedanke ist sehr artig, und die Köpfe sind hübsch, wie gewöhnlich.

Eine heilige Familie aus der Schule des Rubens.

Eine heilige Familie aus der Schule des Andrea del Sarto.

3) Siehe diesen Pallast.

Ein todter Christ zwischen Engeln, die Passionsinstrumente halten. Schule des Guercino.

Ein heiliger Franciscus mit der Madonna, und dem Christ, aus der Schule des Pietro da Cortona.

* * *

Viertes Zimmer.

Die Madonna mit der heiligen Cäcilia, der heiligen Agnes, dem heiligen Hubert, und dem heiligen Ludewig aus der Schule des Paolo Veronese.

Noch einige andere, von denen die besten aus der Florentinischen Schule sind.

* * *

Großer Saal. Sala paulina.

Einige Gemählde al Fresco von Lanfranco und Carlo Veneziano. Mehrere Cartons von Carlo Maratti und andern, welche zu Mosaiken in der Peters Kirche gedient haben.

Ein großes Basrelief von Landini, einem Florentiner. Es stellet das Fußwaschen vor.

Eine mittelmäßige Copie von Raphaels Transfiguration.

Die heilige Petronilla von Guercino.

† Die heilige Petronilla von Guercino. Die poetische Erfindung in diesem Gemählde läßt sich nicht als Muster anpreisen. Unten wird der Körper der Petronilla aus der Gruft gezogen, und oben

kniet

kniet sie schon vor Christo in einer Glorie. Die Hand, die man unten am Rande des Bildes wie abgeschnitten aus der Erde herausragen siehet, und welche einem Mann gehören soll, der unten in der Grube dem Körper nachhilft, macht einen üblen Eindruck. Aber dies abgerechnet, hat das Gemählde sehr große Schönheiten. Die Figuren sind wenigstens in Rücksicht auf Beleuchtung gut zusammen gruppirt. Die Köpfe haben viel Ausdruck, die Zeichnung ist wahr, obgleich ohne Feinheit und ohne edle Wahl der Formen. Was die Gewänder betrifft, so scheinen sie alle in einer Trödelbude zusammengesucht zu seyn. Die Färbung ist sehr kräftig, nur fällt die Carnation ein wenig zu sehr ins Rothe, und die Schatten sind zu schwarz. Diesen letzten Fehler bemerkt man vorzüglich in den weißen Gewändern. Das Hauptverdienst dieses Gemählde ist das Ergreifende der Darstellung, durch Ründung der Figuren, die aus dem Grunde hervorzutreten scheinen. Die Luft ist zu blau.

* * *

Man tritt darauf in die päbstliche Capelle, deren Decke nach den Zeichnungen des Algardi von Stuckaturarbeit, wiewohl in ziemlich schlechtem Geschmacke, verzieret ist.

* * *

Es giebt noch eine Capelle in diesem Pallaste mit einem Gemählde, das den Christ unter den Kriegsknechten vorstellet. Es ist al Fresco, und scheinet aus der Schule des Guido zu seyn.

* * *

Der Garten des Quirinale enthält einige Statuen, unter welchen folgende die merkwürdigsten sind:

Apollo in einer Nische zur rechten Hand über einer Fontaine. Scheint schön zu seyn. Der Kopf der antik ist, hat einen gewissen melancholischen Zug, der vermuthen läßt, daß diese Gottheit entweder in einer besondern Situation z. Ex. Im Schmerz über den Tod des Hyacinthus vorgestellet sey, oder, daß überhaupt ein anderer Held dadurch bezeichnet werde. Dies letztere ist um so eher möglich, da der Arm, mit dem er sich auf die Leier stützt, so wie die Leier selbst, neu ist.

Eine Statue der Juno Lucina mit einer schönen Drapperie.

Ein weiblicher colossalischer Kopf von grossem Charakter, der aber sehr gelitten hat.

Ein Jupiter und unter demselben ein antiker Sarcophag, der zum Wasserbehältniß dienet.

Eine Urne, deren Form nicht sowohl, als die Verzierungen von artiger Erfindung sind. Sie stellen Amorinen mit den Attributen der Venus vor. Oben auf dem Deckel schnäbeln sich Tauben.

Es giebt auch einige Fontainen in diesem Garten, die einen sehr mahlerischen Effekt machen.

Wer sich einen Begriff von dem schlechten Geschmacke der Päbste im Anfange dieses Jahrhunderts machen will, muß einen Blick auf die Statuen werfen, die eine Schmiede des Vulkans darstellen sollen, und in der Grotte mit dem Wasserwerke stehen, das eine Orgel treibt. Wären diese

elen-

elenden Bilder auch wahre Meisterstücke, wie sehr würde sich der betriegen, der von der Aufstellung steinerner Menschen in einer natürlichen Grotte wahre und angenehme Illusion erwartete!

* * *

In einem vom Pabst Benedict XIV erbaueten Casino finden sich zwei Cabinetter.

In dem einen hat Battoni den Plafond gemahlt. Das Mittelgemählde stellet den heiligen Petrus vor, der die Schlüssel empfängt. Rund herum vier Evangelisten von derselben Hand. Man bewundert darin jene Harmonie des Tons und jene pikante Würkung abwechselnder Lichter und Schatten, die ohne richtig vertheilt zu seyn das Auge anziehen. Die Köpfe haben eine unedle Wahrheit. Der Christ ist ganz fremd bei der Handlung.

Man sieht hier zwei Landschaften von Placido Costanzi.

In dem Cabinet linker Hand sieht man gleichfalls den heiligen Petrus, der die Schlüssel empfängt, von Agostino Masucci. Die Formen des Christs sind an sich gut, aber die Stellung ist schlecht. Die Köpfe der Apostel haben Ausdruck. Färbung und Haltung sind nicht sonderlich.

† Zwei schöne Aussichten von Pannini, die eine von Monte Cavallo, die andere von Santa Maria Maggiore.

Villa Ludovisi.

Hauptgebäude.

Vorplatz.

Claudius. Eine Büste voller Ausdruck grämlicher Schwäche.

Ajax oder Agamemnon. Ein Kopf von hocherhobener Arbeit, eingemauert über die Thür des Eingangs. [1])

† Apollo eine Statue über Lebensgröße. Zu seinen Füßen ein Hirtenstab als Zeichen seines Hirtenstandes. Winkelmann legt dem Kopfe ein Lob bei, das ich nicht ganz als verdient anerkennen kann. [2])

Ein anderer Apollo gleichfalls sitzend.

Eine Venus.

Ein Aesculap.

Ein Antonin der Fromme, nackend, an dem Kopf und Arme aber neu scheinen.

In

1) Winkelmann, S. 720. G. d. K.

2) Winkelmann, S. 279. seiner Geschichte der Kunst: „Der schönste Kopf des Apollo ist ohne Zweifel der „einer wenig bemerkten sitzenden Statue desselben „über Lebensgröße. Es ist derselbe eben so un„versehrt, als der des Apollo im Belvedere, und „einem stillen Apollo weit gemäßer. Diese Sta„tue ist in Absicht eines dem Apollo beigelegten „Zeichens als die einzige, die bekannt ist, zu be„merken, und dies ist ein krummer Schäferstab an „dem Steine liegend, worauf Apollo sitzet. Es „wird dadurch sein Hirtenstand abgebildet.“

* * *

In dem großen Saale.

† Der berühmte Ludovisische Mars. Er hat ehemals den Theil einer Gruppe mit der Venus ausgemacht, denn man sieht auf den Schultern das Ueberbleibsel eines Stück Marmors, welches wahrscheinlich die Hand der Göttin gewesen ist. Um seine Beine windet sich ein Amor, an dem Kopf und Arme modern sind; aber auch das Antike ist mittelmäßig. Der Ludovisische Mars.

Mars ruhet. Er schlägt sitzend beide Arme über das gebogene Knie. Diese Stellung macht eine schöne Academische Figur, obgleich durch die ausgestreckten Arme, die natürlicher Weise die Muskeln des Halses verlängern, dieser Hals beim ersten Anblick von der Junktur der Arme zu weit entfernt scheint. Weder Kopf noch Körper sind bis zum Ideal hoher Schönheit hinaufgehoben. Inzwischen verdienen die fließenden Umrisse und die Weichheit des Fleisches, ohne Nachtheil für den Begriff von Stärke, den wir mit diesem Gotte verbinden, alles Lob. Neu sind: Nase, Hand und Fuß.

Mars trägt den Charakter der Tapferkeit an sich, die man von dem Krieger erwartet, der den Befehlen eines andern gehorchet. Wenn Mercur durch seine Geschmeidigkeit, Hercules durch rohe Stärke sich auszeichnen, so verbindet Mars hingegen beide Vorzüge in so fern mit einander, als sie zum Streit in der Schlacht nothwendig sind. Er ist Soldat, wo Minerva Feldherr ist; Bild des Muths, der für sich steht. Ideal eines jugendlichen aber reifen Charakter eines Mars.

Heldens,

Heldens, eines Kriegers der Mann für Mann kämpft, und nicht wie ein Theil einer Maschine, in Reih und Glied unbeweglich dem Tode oder dem Siege entgegengeht.

Eine andere Statue, gleichfalls als Mars restaurirt. Allein der Kopf gehört einem jungen Hercules, und dieser Kopf ist, der neu angesetzten Nase ungeachtet, schön. Der Körper stimmt mit dem Kopfe nicht überein. Die Stellung ist unedel, und die Arme die sich kreuzen, bringen eine üble Würkung hervor.

Ein Hercules, nach der schwankenden Stellung zu urtheilen, trunken.

Ein junger Bacchus.

Eine Venus, eine Cleopatra, die erste aus der Florentinischen Schule, die andere aus der Schule des Bernini.

* * *

Zweites Zimmer rechter Hand.

Papirius mit der Mutter.

Gruppe von Marmor, Papirius mit der Mutter. Ehe ich mich darauf einlasse, eine der Erklärungen anzunehmen, deren man so unzählige über diese Gruppe giebt, — der eben angezeigte Nahme ist nur ein Wiedererkennungszeichen — frage ist zuerst: Was ist neu, was ist alt an dieser Statue? Unstreitig neu sind beide Arme der Mutter, der eine Arm des jungen Mannes, und die eine Hälfte seines rechten Fußes. Aeußerst zweifelhaft wird mir überher: ob die Maske des Kopfes der Mutter alt sey? Denn 1) hat diese Maske keinen wahren antiken

Cha-

Charakter, 2) kömmt der Marmor des Vordertheils des Kopfs mit dem Marmor des Hintertheils und der übrigen Figur, so viel man bei der äußern Politur urtheilen kann, nicht überein. 3) Sieht man deutlich die Fugen der Ansetzung. Wenn man nun diese Maske der Mutter, diese Arme der Mutter und des Sohns absondert, so bleibt eine weibliche Figur größer als die männliche, die sie mit der noch alten Hand umarmt. Wahrscheinlich dürften diese Umstände das Interesse einer jüngern Mannsperson an ein älteres Frauenzimmer anzeigen. Auf dem Gesichte des jungen Mannes, welches unstreitig antik ist, sieht man unverkennbar einen traurigen Zug, der mit Zärtlichkeit vermischt scheint. Ich folgere daher mit ziemlicher Gewißheit, daß dieses nicht das Verhältniß zweier Liebenden andeute, sondern daß der Ausdruck brüderlicher oder kindlicher Zärtlichkeit die Absicht des Künstlers gewesen sey. Und daher finde ich die Erklärung Winkelmanns, daß dies Werk den Orest und die Elektra vorstelle, nicht unpassend, jedoch nicht ausschließend. Denn diese Gruppe kann eben so wohl ihre Erklärung aus jedem andern Sujet der Mythologie finden, wobei kindliche oder brüderliche Liebe zum Grunde liegt. [3])

Die Formen des jungen Mannes sind sehr schön; die Drapperie der Frau ist vortrefflich; ob diese aber einen nicht ganz griechischen Charakter an sich trage, mögen andere entscheiden, welche die Gewänder römischer

3) Z. E. Merope und ihr Sohn. Iphigenia und Orestes ꝛc.

römischer und griechischer Weiber besser als ich von einander zu unterscheiden wissen.

Die griechische Innschrift zeiget, daß diese Gruppe vom Menelaus, des Stephanus Schüler, gearbeitet worden. [4])

Arria und Pätus.

Arria und Pätus. Unter diesem offenbar falschen Nahmen geht die Gruppe eines Mannes, der sich mit einer Hand ersticht, und mit der andern eine Frauensperson hält, die erstochen vor ihm kraftlos niedersinkt. Auf der Erde liegt ein Schild, und eine Degenscheide.

Das

4) Winkelmann verwirft S. 804. f. G. d. K. mit Recht die gewöhnliche Erklärung von der Mutter des Papirius mit ihrem Sohne, und seine eigene früher gewagte, die aus der Geschichte der Phädra und des Hippolytus hergenommen ist. Hippolytus verwarf den Antrag der Phädra mit Abscheu, und diesen deutet der gerührte Antheil in den Mienen, der um die Mutter geschlungene Arm, nicht an. Ob die kurzen abgeschnittenen Haare schlechthin auf eine Elektra und einen Orestes weisen müssen, getraue ich mir nicht zu entscheiden. Ungewöhnlich sind freilich die abgeschnittenen Haare bei weiblichen Figuren des Alterthums, und in der unsrigen mit dem Sandrart eine männliche wieder zu erkennen — er hält sie für den Aurelius und Lucius Verus, so wie Perrier schlechtweg für Brüder die sich umarmen — verhindert der bloße Anblick.

Das sehen wir jetzt, das begreifen wir. Ueber eine andere Erklärung lasse ich mich auch nicht einst bis zur Muthmaaßung ein. Denn diese Gruppe ist offenbar zusammengesetzt und restaurirt. Die Gründe, woraus ich dieses schließe, in der Note.[5])

Daß

5) Unsere Gruppe muß stark ergänzt und zusammengesetzt seyn, dies zeigt die Verschiedenheit des Stils in beiden Figuren, dies zeigt die erstaunliche Ungleichheit des Werths zwischen dem Körper der männlichen Figur, der mit so vieler Sorgfalt und Weichheit behandelt ist, und dem Körper der weiblichen, an dem die Ausführung hart und vernachläßiget ist. Der Kopf der männlichen Figur stimmt so wenig mit dem Körper überein, daß ich darauf schwören wollte, er sey aufgesetzt, ob ich mich gleich demselben nicht bis zur genauern Untersuchuug habe nähern können. Der Arm mit dem Schwerdte ist ganz neu, und kann theils in Rücksicht seiner eigenen gezwungenen Lage, theils in Rücksicht auf die Stellung des ganzen Körpers, die der Handlung so wie wir sie jetzt sehen, ganz zuwider scheint, unmöglich der antiken, und verloren gegangenen Lage, ähnlich gewesen seyn.

Winkelmann glaubt in dieser Gruppe den Trabanten des tyrrhenischen Königs Aeolus zu sehen, »welchen dieser an seine Tochter absendete mit ei»nem Degen, womit sich dieselbe entleiben sollte, »nachdem gedachter ihr Vater ihre Blutschande »mit ihrem Bruder erfahren hatte.« Winkelmann gestehet, daß wir den fernern Ausgang der Geschichte nicht wissen, aber er findet es gar nicht unwahrscheinlich, »daß der Trabant, welcher ohne

»Un-

Daß diese Gruppe mir zu einem neuen Beweise diene, wie die Kenntniß der bestimmten Veranlassung einer Handlung das Vergnügen zwar erhöhe, aber nicht allein ausmache. Wir wissen nichts von den Schicksalen dieser beiden Unglücklichen, aber wer setzt sich nicht selbst ihre Geschichte zusammen, und erklärt daraus den Ausdruck? Es ist ein eifersüchtiger Gemahl, der seine Gattin seiner Wuth geopfert hat, und sich nun selbst die verdiente Strafe giebt: Es sind zwei Liebende, die das grausame Verhängniß, das sie zu trennen drohet, nicht haben überleben wollen. Kurz! es sind zwei Personen, die mit einander sterben, von denen die eine den letzten Stoß bereits empfangen hat, die andere ihn sich giebt. Ist dieser Ausdruck wahr, so ist er interessant genung an sich selbst, ohne daß wir die zufälligen Nebenumstände, die diese Begebenheit bestimmten Personen an einem bestimmten Orte und zu bestimmten Zeiten beilegen, zu wissen brauchen. Wer ist über diese Welt mit einem Herzen hingegangen, das nicht in der Heftigkeit einer gestörten Leidenschaft nur im Tode Vereinigung mit einem andern gewünscht hätte!

Doch! so viel bei einem Werke in Stein zu fühlen verlange ich nicht. Wie ist die Stellung? Bringt sie die Muskeln in eine vortheilhafte Lage? Das

»Unterricht der Absicht seiner Absendung, den Dolch mit betrübtem Gesichte überbrachte, sich denselben in die Brust gestoßen habe, da er gesehen, daß sich Camache mit demselben entleibte.« Winkelmann, G. d. K. S. 801. — Welch ein Edelmuth für einen Trabanten mit dem Knebelbarte!

Das ist die erste Frage, nach der ich ein Sujet, das den Meißel beschäfftiget, prüfe; und ich kann mir in dem gegenwärtigen Falle antworten: sie ist vortheilhaft.

Die Spannung der Muskeln, und das Strecken der Glieder in der männlichen Figur die sich ersticht, contrastirt sehr gut mit der zusammensinkenden schlaffen Stellung der weiblichen, die schon erstochen ist. Diese Stellung der weiblichen Figur ist in dem Werke dem Gedanken nach gut angegeben, übrigens aber ist sie kaum aus dem groben gehauen und voller Incorrektionen in der Zeichnung. Beide Arme sind neu.

An der männlichen ist außer dem Gedanken auch die Ausführung sehr schön; die Stellung in dem was alt ist, vortrefflich, der Umriß fließend, das Muskelnspiel bestimmt, und dennoch weich. Aber der Arm, mit dem sie sich ersticht ist von diesem Lobe auszunehmen: Seine Lage ist gezwungen: Der Ort, an dem er sich die Wunde beibringt, unnatürlich. Er stößt das Schwerdt in die Junktur des Halses und der Brust, und noch dazu auf der rechten Seite. Ich halte ihn für neu, so wie den rechten Fuß.

Ob der Kopf neu oder aufgesetzt sey, vermag ich nicht zu beurtheilen. So viel ist gewiß, der Stil in diesem Kopfe ist von dem in dem Körper verschieden: Er trägt einen Knebelbart und ist überhaupt von niedriger Natur.

Die Geschichte des Pätus und der Arria ist bekannt. In der Erwartung eines schimpflichen To-

des mit dem der Kaiser Claudius ihren Gemahl bedrohete, stieß sich Arria den Dolch in die Brust, und überreichte ihn ihrem Gemahl mit den auffordernden Worten: Es schmerzet nicht.

Welcher sichtbare Zeitpunkt aus dieser Begebenheit ist wohl für die bildenden Künste der geschickteste? Unstreitig der, wo sich Arria bereits entleibt hat, und, — nicht wo sie ihm den Dolch mit den Worten darreicht: es schmerzet nicht; sondern wo sie mit dem letzten Ausdruck zärtlicher Empfindung auf den Pätus blickt, der sich nun auch ersticht. Hier ist der Augenblick, der den unzweideutigsten und reichhaltigsten Ausdruck liefert: Auch den wahrscheinlichsten. Denn die Seelengröße, die das Sprechen der Worte begleiten muß, wird in den bildenden Künsten zur Unempfindlichkeit, und der erschrockene Mann zu ihrer Seite bei jeder Auslegung ein Feigherziger.

Für die Mahlerei würde der Augenblick, wo Arria in den Armen des Pätus liegend den Dolch in ihre Brust stößt, gleichfalls einen interessanten Ausdruck liefern.

West hat beiden den Augenblick der Ueberreichung des Dolchs vorgezogen. Ich kenne sein Bild nur aus dem Kupfer. Nach diesem zu urtheilen, ist die Mine der Arria unbedeutend, des Pätus, Carricatur erschrockener Schwäche.

† Proserpinens Raub von Bernini. Wahrheit darf man in den Werken dieses Meisters nicht suchen. Die Figuren scheinen von Wachs, der

Aus-

Ausdruck ist übertrieben. Aber die vortreffliche Behandlung des Marmors verdient unsere Aufmerksamkeit.

* * *

In dem Zimmer linker Hand.

Ein Mercur. Winkelmann [6]) sagt, die Rolle, die ihm in die Hand gegeben wäre, sey neu. Er irrte sich, sie ist alt, scheint aber keine Rolle, sondern der Zipfel des zusammen genommenen Gewandes zu seyn.

Bacchus.

Eine schöne bekleidete weibliche Figur über Lebensgröße, an der aber Kopf, Arme und Hände neu und schlecht ergänzt sind.

Ueber dieser Statue hängt eine große Maske von Porphyr, im Profil, welche einen Bacchus vorzustellen scheint.

* * *

In dem Casino des Gartens.

In diesem Casino trifft man mehr Mahlereien von Guercino an, als an irgend einem andern Orte in Rom.

Bemerkungen über den Stil des Guercino.

Giovanni Francesco Barbieri ward 1590 zu Cento bei Bologna gebohren, und weil er schielte, nannte man ihn il Guercino da Cento. Er starb 1666.

Er lernte in der Schule der Carracci: die Manier des M. Angelo Carravaggio war ihm früh bekannt; aber er ward mehr Schüler der Natur als irgend eines Meisters.

6) Gesch. d. K. Vorrede, S. XII.

Inzwischen er sahe diese Natur durch eine ihm allein eigene Netzhaut des Auges, (wenn ich so sagen darf,) die sich in Absicht der Farbe dreimal veränderte. Das heißt: man kennt ihm drei verschiedene Manieren: Die schwarze, die rothe, und die helle; oft ertappt man ihn auch auf den Uebergängen von der einen zur andern.

Seine Zusammensetzung, in Rücksicht auf dichterische und mahlerische Vorzüge, ist sich zu ungleich, als daß man ihm ein wesentliches Verdienst darunter beilegen könnte. Ich habe im Pallast Colonna ein Gemählde vom ihn angeführt, das die erhabensten Empfindungen verräth. Allein dies ist eine Ausnahme. Dasselbe Urtheil mag auch von der Art gelten, wie er seine Figuren stellte. Im Ganzen verdienet er nicht als Compositeur zum Muster aufgestellt zu werden.

Sein Ausdruck ist oft wahr, oft geziert, oft unbedeutend. Man kann ihn selten eines unedlen wegen tadeln, aber auch eben so selten eines edlen wegen loben. Ländliche Naivetät, die zuweilen bäurische Einfalt streifte, spröder Ernst, wie man ihn wohl bei blöden Landmädchen antrifft, sind die Charaktere seiner Weiber. Seine männlichen jugendlichen Figuren sind Genossen der vorigen, Contadini, ehrliche Bauerkerls, nur daß sie statt des flinken raschen Ausdrucks, den der niederländische in den Gemählden dieser Schule hat, gemeiniglich einen weinerlichen Zug auf dem Gesichte tragen, der auf den Druck, unter dem die päbstlichen Bauern leben, schließen läßt. Die Alten haben einen unvergleichlichen Charakter von

Guther-

Gutherzigkeit in allen Gemählden dieses Meisters. Große Verschiedenheit brachte er nicht in seine Köpfe; er scheint für jedes Alter und Geschlecht ein oder zwei Modelle gehabt zu haben. Die Formen der Körper nahm er daher, wo er die Köpfe nahm, jedoch mit Wahl. Die Weiber sind schlanke Bologneser Bauerdirnen, stark an Knochen und Muskeln, und wohlbehalten an Fleisch. So auch die Männer. Seine Zeichnung ist schwerfällig, aber gemeiniglich ohne auffallende Unrichtigkeiten. Sein Colorit ohne jemals ganz wahr zu seyn, ist oft sehr angenehm, vorzüglich in den helleren Stücken, in denen er dem Guido gleich zu kommen trachtete. In den übrigen aber wird man unnatürliche schwarze oder rothbraune Schatten, violette Mitteltinten, und grellgelbe Lichter finden. Seine Frescogemählde sind voller Stärke, aber von conventioneller Farbe, zu gelb im Hellen, zu schwarz im Dunkeln.

Guercino bezaubert uns vorzüglich durch die Ründung, die er seinen Figuren zu geben wußte. Sie treten stark hervor. Auch vertheilte er zuweilen das Licht mit Weisheit, aber oft beleidiget die Zerstreuung, das Schneidende desselben die Augen.

Nächst dem Guido hat vielleicht niemand unter den Italienern den Pinsel so sehr in seiner Gewalt gehabt, als Guercino. Seine Behandlung ist vortrefflich. Mit einem Nichts wußte er seinen Extremitäten täuschende Wahrheit zu geben. Er hat hohle Hände gemahlt, in die man greifen möchte. So viel vermag die weise Besorgung des Details ohne Nachtheil für das Ganze!

Unser Künstler verleugnet sich nie unter allen den abwechselnden Gestalten, in denen er sich zeigt. Denn diese Abwechselung war nicht der objektivischen Verschiedenheit zuzuschreiben, nach welcher sich die Gegenstände in der Natur, je nachdem sie unter andern Verhältnissen, zu andern Zwecken wahrgenommen werden, würklich verschieden zeigen; sondern der subjektivischen, nach welcher der Künstler die Gegenstände auf seinem Gemählde anders wollte erscheinen lassen, um eine andere Art von mahlerischer Würkung hervorzubringen. Er verbesserte nur die Manier nicht die Kunst der Nachahmung nach den Regeln der Treue, und der individuellen Wahrheit. Er hatte also immer nur Manier, aber man muß es gestehen, er hatte sie mit einem Scheine von Wahrheit, der über die Abweichung von der Natur in dem Gemählde verblendet, oder wohl gar uns verleitet die Gegenstände in der Natur fernerhin mit dem Zusatze zu sehen, den wir aus dem Gemählde entlehnt haben. Man könnte den Guercino einen verbesserten M. Angelo Carravaggio nennen. Weniger niedrig in der Wahl der Sujets und der Formen, war er zugleich wahrer in den Theilen, die zu ihrer Darstellung gehören: allein er wählte so wie dieser nur aus der Natur um ihn herum, kleidete so wie dieser seine Figuren aus der Trödelbude, und setzte endlich so wie dieser den Haupteindruck, den er von seinen Gemählden erwartete, in den Zauber der Ründung.

Nun zur Beschreibung seiner Mahlereien in diesem Casino.

Unteres

Unteres Zimmer.

† Das Gemählde in der Mitte des Plafonds stellet die Aurora vor, die dem Bette des Tithon entflohen, in ihrem Wagen daher fährt, und Blumen auf die Erde streuet. Die Horen gehen vor ihr her, und vertreiben die Gestirne. Die Anordnung dieses Gemähldes ist schön, auch bewundert man mit Recht den kräftigen Pinsel, den schönen Auftrag der Farben, die Leichtigkeit der Ausführung und die pikante Würkung der Ründung; den Hauptvorzug in den Gemählden dieses Meisters. Allein was Farbe und Zeichnung anbetrifft, so ist in beiden nur ein Schein von Wahrheit vorhanden, der eine genauere Prüfung nicht aushält. Der Tithon hat keinen edlen Ausdruck. Mahlereien des Guercino.

Linker Hand sieht man den anbrechenden Tag unter der Figur eines geflügelten Jünglings mit brennender Fackel. Diese Figur tritt erstaunlich vor, ist mit vieler Wahrheit, und unbegreiflicher Leichtigkeit gemahlt.

Rechter Hand ist die Nacht unter der Figur eines Frauenzimmers vorgestellet, das beim Lesen eingeschlafen ist. Sie sitzet in den Trümmern eines Gebäudes, die durch eine Lampe erhellet werden. Eine Eule guckt aus ihrem Loche hervor, und eine Fledermaus fliegt umher. Zu den beiden Seiten der Nacht schlafen zwei Knaben. Der Gedanke ist fein, die Abwechselung des Lichts und Schattens thut wie gewöhnlich viele Würkung; aber die Figuren sind äußerst unedel.

Ueber der Thüre eine allerliebste Gruppe von Amorinen, die Vögel fangen.

An Büsten findet man in diesem Saale: Eine Matidia, [7]) einen Septimius Severus, und einen Hercules.

* * *

In einem Zimmer darneben stehet † ein colossalischer Kopf des Marcus Aurelius von Bronze mit einem Gewande von Porphyr. [8])

* * *

Beim Heraufgehen zu einem obern Zimmer, trifft man auf der Treppe einen guten Kopf der Juno an.

* * *

Im zweiten Geschoß.

Ein Saal mit einem Plafond von Guercino. Es stellet eine fliegende Fama vor, die in die Trompete stößt. Ein Genius, der einen Lorbeerkranz und eine Krone von Gold hält, zeigt sie dem Apollo und der Bellona, die sich umarmt halten. Ein Phönix fliegt vor der Fama voraus zur Sonne. Wahrscheinlich ein

7) Winkelmann, G. d. K. S. 431. führt sie an, wegen der Löcher in den Ohren, die zu Ohrgehängen bestimmt gewesen zu seyn scheinen.

8) Winkelmann redet davon G. d. K. S. 542. und Hr. Volkmann, der alles verwechselt, nennet ihn Hist. Kr. Nachrichten, S. 275. Edit. 1777. eine Statue von Porphyr mit einem Kopfe von Bronze.

ein allegorisches Bild des Ruhms ohne Gleichen, den sich die Besitzer dieser Villa durch ihre Tugenden in Krieg und Frieden erworben haben. Ich ziehe dieses Gemählde denen im untern Saale weit vor. Die Zeichnung ist edler, die Färbung wahrer. Vorzüglich schön ist der Kopf der Bellona, der Körper des Genius, der Arm der Fama, mit dem sie die Trompete faßt. Das Hauptverdienst dieses Werks, so wie der übrigen dieses Meisters, bleibt aber immer die Würkung der Abwechselung in Licht und Schatten; die Rundung; die vortreffliche Behandlung; jene kecken breiten Pinselstriche; jener kräftige Farbenauftrag, durch den dieses Gemählde al Fresco die Wärme eines Oehlgemähldes erhält. Bei so vielen Vorzügen kann man immerhin Nachsicht mit einigen Unrichtigkeiten haben, die man in diesem Gemählde antrift. So scheint z. E. der Körper der Fama in der Mitte abgebrochen, und das eine Bein des Genius ist ganz verzeichnet.

Unter den Büsten in diesem Zimmer: Antonin der Fromme. Hadrian.

* * *

In einem dritten Casino dieses Gartens.

Die Bibliothek. Worin noch einige Bildhauerwerke stehen. Man sieht sie nur mit besonderer Erlaubniß des Prinzen.

† Ein colossalischer Kopf der Juno. Er stand ehemals am Eingange der Villa. Er wird mit Recht für den schönsten Kopf dieser Göttin in

Colossalischer Kopf der Juno.

Rom, und für einen der schönsten des Alterthums gehalten. [9]) Er hat den Charakter ernster majestätischer Schönheit, der dieser Göttin eigen ist.

Ein anderer kleiner Kopf derselben Göttin, der nach derselben Idee gearbeitet zu seyn scheinet.

Eine etwas schlüpferige Gruppe eines Pans mit einem Faune.

Mehrere Basreliefs in die Wand gemauert.

* * *

Im Garten.

Die zahlreichen Statüen im Garten sind vom Wetter stark beschädigt.

Merkwürdig haben mir geschienen:

Ein Jäger im Begriff ein wildes Schwein mit der Lanze zu durchbohren. Dieser Jäger hat viele Aehnlichkeit mit dem sogenannten Amphion der Gruppe der Niobe zu Florenz.

Mehrere Fechter, und drappirte weibliche Figuren.

Eine Consular-Statue, in derselben Stellung, als der vermeintliche Marius in der Villa Negroni. [10])

Eine colossalische Juno voller Majestät.

Zwei gefangene Könige, mit mordernen Beinen.

Ein mittelmäßiges antikes Grabmahl, auf einem hohen Gestell worunter ein Satyr steht, welcher

9) Winkelm. G. d. K. S. 302.

10) Winkelm. G. d. K. S. 781.

welcher der schlechten Ausführung ohngeachtet für das Werk des Michael Angelo ausgegeben wird.

Ein Silen auf einem Schlauche liegend, in colossalischer Größe.

An der Basis worauf er ruhet, eine Schlacht en Basrelief, woraus Raphael Einiges zu seiner Schlacht Constantins des Großen genommen zu haben scheint. [11])

11) Hr. Dr. Volkmanns historisch kritische Nachrichten über diese Villa sind wieder voller Unrichtigkeiten. Winkelmann redet S. 421. G. d. K. von einer Pallas über Lebensgröße, welche Schuhe von Korkholz mit Leder überzogen trage, von Antiochus aus Athen verfertiget. Ich habe sie eben so wenig finden können, als jene sitzende senatorische Statue von der Hand des Zeno, Sohn des Attis aus Aphrodisium, dessen Nahme auf dem Zipfel stehen soll. Eben dieser Schriftsteller erwähnet ihrer S. 826. f. G. d. K. In der Vorrede zur G. d. K. gedenkt er eines Hercules mit dem Horn des Ueberflusses. Es kann seyn, daß diese Statue unter den vielen kleineren Figuren in dieser Villa, die in Rücksicht auf schöne Kunst wenig Aufmerksamkeit verdienen, meiner Nachsuchung entgangen ist.

Pallast Boccapaduli.

Die Sacramente von Nicolas Pouſſin.

Die Sammlung von Gemählden in dieſem Pallaſte verdient allein unſere Aufmerkſamkeit durch die Sacramente des Nicolas Pouſſin, die darin befindlich ſind.

Bemerkungen über dieſen Meiſter.

Nicolas Pouſſin, ein Franzoſe, in der Normandie gebohren, lebte von 1594 — 1665.

Pouſſin iſt der Mahler des Litterators. Wer auch keine Empfindung für das Schöne hat, findet dennoch in ſeinen Werken Genuß. Man kann darüber raiſonniren, dreiſt ſeinen Witz ſpannen, mannigfaltige und feine Bedeutung herauszuſuchen, ſo leicht läuft man nicht Gefahr, mehr herauszufinden, als der Zuſammenſetzer hinein gelegt zu haben ſich eingebildet haben mag.

Pouſſin ward zu einer Zeit gebohren, als die Vorzüge ſeiner Vorgänger und die Fehler ſeiner Zeitgenoſſen ihn in den Stand ſetzten, ſeine Kunſt auf Grundſätze zu bringen. Die Critik ward ſeine Krücke. Alles was Nachdenken, Ueberlegung, Studium zuſammen tragen können, hat er geliefert, obwohl mit dem Gepräge, daß er nicht umſonſt gelehrt geweſen ſey. Er hatte ſelbſt den Witz der Empfindung: die Gedanken zu vielen ſeiner Gemählde erwecken hohe Gefühle, jedoch, fürcht' ich, oft mehr bei dem Zuhörer, als bei dem Beſchauer. Dieſer wird aus den Fehlern wider dichteriſche Wahrſcheinlichkeit, wider das Schickliche, wider mahleriſche Würkung gewahr

gewahr werden, daß es ihm an der Einbildungskraft fehlte, die eine sichtbare Begebenheit wie eine Erscheinung faßt, an dem Gefühle, welches das Wesentliche von dem Unwesentlichen ausscheidet, endlich an den mechanischen Talenten der Hand, die den Gedanken der Seele ohne merklichen Abfall auf das Tuch hinzaubern. [1])

Poussin erzählte die Begebenheiten, die er aus der Geschichte oder Fabel wählte, mit allen begleitenden Umständen. Wäre er ein Geschichtschreiber geworden, so ist zu glauben, daß er mit eben so viel Witz als Voltaire, den Vorzug einer größeren historischen Treue über ihn gehabt haben würde.

Einige Kunstrichter können unsern Künstler wegen der Sorgfalt, mit der er das Uebliche beobachtete, nicht genung loben. Andere hingegen werfen ihm vor, daß er so viel Mühe darauf gewandt habe, die Scene zu bezeichnen, daß der Ausdruck der Handlung, die darauf vorgieng, darüber verlohren gehen müssen. In diesem Verstande gilt das Wort, das ich mich erinnere irgendwo beim Mengs gelesen zu haben: „Zu einem Gemählde, an welches die vorzüglichsten Mahler neuerer Zeit Hand anlegen würden, dürfte Poussin nur den Grund angeben.“ Prüfung der Verdienste des Poussins um das Uebliche.

Mich

1) Ich erinnere hier wieder, daß ich bei dem Urtheil über den Stil eines Künstlers nicht auf einzelne Ausnahmen, sondern auf die Fehler und die Vorzüge Rücksicht nehme, die man gewöhnlich in seinen Werken findet.

Mich dünkt ich irre mich nicht, wenn ich behaupte, daß die mehresten Schriftsteller, welche bis jetzt über das Uebliche geschrieben haben, den Begriff desselben so wenig als den Grad des Verdienstes, den dessen Beobachtung für unser Vergnügen hat, genau bestimmt haben. Die Erörterung der Fragen: Was ist das Uebliche? Ist es mit der Wahrscheinlichkeit, mit dem Schicklichen, mit historischer Treue einerlei? Hat der Beobachter desselben würklich Anspruch auf unsere Dankbarkeit? In wie weit dürfen Fehler dagegen auf unsere Nachsicht Anspruch machen? Kann eine gar zu große Sorgfalt in Bezeichnung zufälliger Bestimmungen unser Vergnügen eher schmählern als befördern? Diese Erörterung, glaube ich, kann nicht außer dem Zwecke dieses Werks liegen, und steht hier am rechten Orte.

Lassen Sie uns nie vergessen, daß der einzige Weg, den die bildenden Künste haben, uns von der Absicht und der Meinung einer Composition zu unterrichten, das Auge ist: daß dieß allein eine vollständige Verständigung von dem dargestellten Vorwurf geben muß. Gewisse Vorerkenntnisse werden bei dem Beschauer unstreitig vorausgesetzt: Allein diese müssen so allgemein ausgebreitet seyn, daß es eines besondern Unterrichts bei dem einzelnen Kunstwerke nicht bedarf, sondern daß die Fähigkeiten und Kenntnisse eines jeden, der auf den Genuß der schönen Künste berechtiget ist, zu der Vollständigkeit des Begriffs der Darstellung zureichen.

Es giebt viele Vorwürfe der Darstellung, welche vollständig zu erkennen, es schlechterdings nur einer

Auf-

Aufmerksamkeit auf die Vorfälle im menschlichen Leben bedarf, von denen jeder Mensch, entweder durch eigene Erfahrung oder durch die für eigene Erfahrung geltende Erzählung der Augenzeugen, während der Zeit in der er über diesen Erdboden hinwandelt, eine Vorstellung erhält: Vorwürfe, die in der Natur zu allen Zeiten wieder kommen, weil sie ihren Grund in der unveränderlichen Würkungskraft der Leidenschaften, oder der Natur haben: mithin Vorwürfe, die aus allen Zeiten, von allen Orten her entlehnt, jeder Menschenart beigelegt werden können.

Ob es Venus, Cleopatra, oder das Mädchen meiner Vaterstadt ist, deren Lilienarm den bräunlichen Nacken eines Mars, eines Cäsars, oder eines modernen Kriegers umschlingt, was kümmert mich das? Genung zu meinem Vergnügen, genung zu meiner Verständigung, daß der Vorfall mir aus der alltäglichen Erfahrung bekannt ist, daß im Spiel der Minen und in Stellung der Ausdruck natürlicher, der ganzen Menschheit und jedem Geschlecht insbesondere gemeinen Empfindungen liegt. Das Auge eines jeden, sage ich mit einem erborgten Ausdruck: Das Auge eines jeden macht hier die Exposition, das Herz die Erzählung.

Wenn wir den Hauptgrund der ästhetischen Würkung einer Darstellung untersuchen, deren Vorwurf aus der Geschichte oder aus der Fabel entlehnt ist, so werden wir finden, daß ohne jenen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen, sogar die Bezeichnung eines bestimmten Falls weder verständlich, noch sehr interessant ist. Die Situation

die wir bekannten Personen beilegen, in einen bestimmten Zeitraum, in ein gewisses Land versetzen, muß auch alsdann unserer Aufmerksamkeit werth seyn, wenn wir ohne weitere Vorbereitung in dem Augenblicke, den die Darstellung gewählt hat, zu deren Anblick hinzuträten: keine der dabei interessirten Personen kennten, nichts von ihren Lebensumständen wüßten, als daß sie Menschen sind, wie Menschen, die wir aus eigener Erfahrung kennen, handeln und empfinden. Ein Cäsar der durchs Meer schwimmend wichtige Papiere mit einer Hand in die Höhe hält, wird uns im Gemählde weniger verständlich seyn, weniger interessiren, als der Landmann in einer Landschaft des Domenichino, der sein furchtsames Mädchen durchs Wasser trägt.

Inzwischen giebt es mehrere Fälle, in denen mein Vergnügen auf keine gleichgültige Art dadurch erhöhet wird, daß ich die Personen, welche einen Ausdruck zeigen, der jedem, auch gar nicht unterrichteten Menschen verständlich und interessant ist, bestimmt wieder erkenne; daß ich mir sogleich ins Gedächtniß rufe, wo sie gehandelt, zu welcher Zeit sie gelebt haben, die Begebenheiten, die der gegenwärtigen vorausgegangen, und diejenigen, die ihr nachgefolgt sind.

Ich finde nämlich bei allen Begebenheiten, die der Seltenheit wegen, mit der sie sich im Leben zutragen, aus der Reihe gewöhnlicher Vorfälle heraustreten, meine Neugierde gespannt, die näheren Umstände, unter denen sie sich zugetragen haben, zu erfahren. Ein Mord, zum Beispiel, trägt sich wahrscheinlich

scheinlich während der Lebenszeit eines jeden Menschen zu: Dieser ist entweder Augenzeuge desselben, oder er erhält doch von seinen Zeitgenossen eine so vollständige Erkenntniß von dem Eigenen und Besonderen in Minen und Stellungen der dabei interessirten Personen, daß er die Darstellung desselben bei dem ersten Anblick wird erkennen können. Allein die Seltenheit des Auftritts macht ihn begierig die Veranlassung, die Folgen, sogar die Nahmen der Akteurs zu wissen, und die Versagung dieses Wunsches ist für ihn würkliche Schmählerung seines Vergnügens.

Ausserdem wird der Antheil, den ich an einer an sich interessanten Situation nehme, dadurch erhöhet, daß ich solche Personen in dieselbe versetzt sehe, die vorhero schon einen Anspruch auf meine Aufmerksamkeit hatten. Ja! mit dem Anblick ihrer gegenwärtigen Lage erinnere ich mich aller Vorfälle ihres Lebens die vorher und nachgegangen sind.

Das Interesse an denen im Bilde dargestellten Personen dehnt sich durch die Erinnerung auf alle die verwandten Künste aus, die sich mit Darstellung ihrer Begebenheiten beschäfftiget haben. Ich sehe nicht den Aeneas von der Dido fliehen, ohne an das vierte Buch der Aeneide, nicht den sterbenden Germanicus, ohne an die Rede desselben beim Tacitus zu denken. Diese Verstärkung des Vergnügens durch die Vermählung der Ideen, scheint es dem Künstler zum Gesetz gemacht zu haben, beinahe immer bestimmten Personen aus der Fabel und Geschichte, einen an sich verständlichen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen beizulegen.

Die bildenden Künste haben nun kein anderes Mittel den Zuschauer von dem Besonderen und Eigenen der Zeit in der, des Orts, an dem sich die Begebenheit zugetragen hat, der Personen, die dabei interessirt gewesen sind, zu unterrichten, als daß sie die Verschiedenheit der Gebräuche, der Moden, des Geschmacks in Kleidung und Gebäuden, die eigenthümlichen Produkte eines jeden Landes andeuten, und zuweilen sogar ihre Zuflucht zu Sinnbildern nehmen. Diese zufälligen Unterscheidungszeichen einer Begebenheit von andern, diese Andeutung des Möglichen bei dem Würklichen, setzt eine Kenntniß von Zeiten und Ländern zum Voraus, die sich weiter als der Kreis unserer täglichen Erfahrungen erstreckt.

Hier aber bitte ich vorzüglich zu erwägen, auf welche Kenntnisse der Künstler bei seinen Beschauern rechnen darf. Er arbeitet nicht für eine bestimmte Classe von Menschen, etwa für Gelehrte, für Geschichtsforscher; nein! er arbeitet für wohlerzogene Menschen überhaupt, die durch Wohlstand und Muße auf den Genuß gesellschaftlicher Talente berechtiget sind.

Um zu erfahren, welche Kenntnisse diesen geläufig sind, darf er nur auf die Art Rücksicht nehmen, wie sie dieselben einsammeln, auf den Zweck, zu dem sie einsammeln. Sie suchen Nahrung für ihr Herz, für ihre Einbildungskraft, höchstens Unterhaltung ihres Verstandes, und schöpfen diese nicht aus den Jahrbüchern der Critik, sondern aus den oft sehr unzuverläßigen Quellen der Conversation, der Gemählde-Gallerien, der Dichter und solcher Geschicht-

schrei-

schreiber, die weniger den Trieb nach Wahrheit, als nach dem Außerordentlichen zu befriedigen gesucht haben.

Ferner! Wie hören, wie lesen diese wollüstigen Genießer? Wahrlich nicht wie ein Goguet oder Winkelmann! Was ihre Einbildungskraft spannt, was ihr Herz rührt, das drückt sich ihrem Gedächtnisse ein: von dem Ueberflüßigen zu diesem Vergnügen bewahren sie nur so viel auf, um die Begebenheit gelegentlich von andern ähnlichen auszuscheiden.

Auf diese superficielle Kenntniß von dem Zufälligen einer Begebenheit, das heißt: von demjenigen, was diese von Vorfällen, die täglich wieder kommen können, unterscheidet, ist nun die Verbindlichkeit des Künstlers gegründet, nichts darzustellen, was dieser widerspricht, was die Wiedererkennung erschweret: Kurz, die Verpflichtung, das Uebliche zu beobachten.

Das Uebliche heißt also nichts weiter, als: die Andeutung solcher zufälligen Unterscheidungszeichen, die nach denen unter der Classe von Menschen, die auf den Genuß der Künste berechtiget ist, geläufigen Begriffen dazu dienen, eine Begebenheit, die mit allen Menschen, zu jeder Zeit, an allen Orten interessiren würde, bestimmten Personen, die zu einer gewissen Zeit an gewissen Orten gelebt haben, beizulegen.

Festsetzung des Begriffs den man mit dem Worte: das Uebliche, oder Costume, verbinden müsse.

Die früheren Meister, die wider das Uebliche gesündiget haben, verdienen unsere Nachsicht.

Das Maaß der Kenntnisse über Geschichte und Fabel, die unter den Zeitgenossen in Umlauf sind, bestimmt also die Verpflichtung des Künstlers wider die hergebrachten Begriffe in dem Zufälligen nicht anzustoßen: und dies sollten wir nie vergessen, wenn die Vorwürfe, die wir einem Paolo Veronese, einem Rembrandt über die Verletzung des Costume nach unsern Begriffen machen, uns über ihre übrigen Vorzüge verblenden wollen. Für wen mahlten diese Künstler? Für Nationen, bei denen über den Trieb nach klingendem Erwerb, die Bildung des Geistes größesten Theils vernachläßiget wurde. Diese wurden nicht in ihrem Vergnügen gestört, nicht in die Irre geleitet, wenn sie den edlen Venetianer, den Portugiesischen Juden bei der Hochzeit von Canaan statt der wahren Gäste sahen; der größere Hause dachte sich die Begebenheit mit Akteurs aus seiner Zeit, aus seinem Lande. Wie viel läßt sich nicht selbst für die Anachronismen sagen, die jene früheren Mahler in der Darstellung geistlicher Geschichten begangen haben! Ein heiliger Franciscus mit dem Crucifix in der Hand, der eine Mutter Gottes mit dem Christkinde anbetet, scheint uns eine Absurdität. Aber zur Zeit des verfertigten Gemähldes war es keine. Damals waren nicht blos Legenden von dergleichen Erscheinungen, welche Heilige gehabt haben sollten, gäng und gäbe; der Mahler sah auch dergleichen Auftritte täglich um sich herum in den damaligen Processionen, in den geistlichen Schauspielen oder Pantomimen. Will man den Mahler, der so viel mit der Hand arbeitet, klüger wissen als den Dichter, der seinen Kopf allein braucht?

Eine

Eine andere Rücksicht sollte uns noch billiger machen. Rembrandt und Paolo Veronese kleideten ihre Figuren aus modernen Trödelbuden, oder modernen Kramladen; aber dieser Anzug war dem einen zum Zauber seines Helldunklen, dem andern zur Verführung durch glänzende Farben unentbehrlich. Hätten sie über die Beobachtung historischer Treue jene Vorzüge aufopfern müssen, und wahrscheinlich Nichts für mein Vergnügen gethan; so weiß ich nicht, warum ich über den Genuß, den sie mir einzig geben konnten, die Entbehrung desjenigen nicht verschmerzen sollte, der mein Vergnügen nur erhöhet, nicht einzig und allein ausmacht.

Verschiedenheit des Ueblichen von mechanischer und dichterischer Wahrscheinlichkeit, imgleichen von dem Schicklichen.

Denn gewiß weder mechanische noch eigentliche dichterische Wahrscheinlichkeit, oder mahlerische Würkung, hängen von der Beobachtung des Ueblichen ab: nicht einst das Schickliche ist mit dem Ueblichen einerlei. Die mechanische Wahrscheinlichkeit beruhet in den Bewegungen des Körpers nach den Gesetzen der Statik, des Gleichgewichts, in den Veränderungen die Licht und Schatten auf die beleuchteten Körper, nach den Regeln der Optik, hervorbringt.

Die dichterische Wahrscheinlichkeit setzt Aeußerungen der Seele durch den Körper zum Voraus, die wir nach den Erfahrungen beurtheilen, die wir über die Abwechselung des Ausdrucks einer theilnehmenden Seele nach den Stuffen des Alters, nach der Verschiedenheit des Geschlechts, des Standes, und der Wichtigkeit des Gegenstandes, der sie beschäfftigt, gemacht haben. Diese beiden Wahrscheinlichkeiten, die in den bildenden Künsten nie getrennt seyn kön-

nen, setzen weiter nichts zum Voraus, als Aufmerksamkeit auf die gewöhnlichen Vorfälle des menschlichen Lebens. Sie sind es, die wir in jede Vorstellung einer Begebenheit zuerst bringen, die man uns von entfernten Orten und Zeiten her erzählt, oder darstellt; erst wann wir in diesem Stücke befriedigt sind, bekümmern wir uns um die historische Wahrscheinlichkeit, und vergleichen dasjenige was wir sehen oder hören, mit demjenigen, was wir von dem Zufälligen bei ähnlichen Begebenheiten an entfernten Orten, zu verschiedenen Zeiten, gehört haben.

Das Gefühl der nothwendigsten Bestandtheile der Wahrheit bleibt also, wenn auch das Zufällige zu deren Erkenntniß wegfällt. Ist es nicht die Hochzeit zu Canaan so ist es eine jede andere. Der höchste Nachtheil, der aus der Unbestimmtheit entstehen kann, ist dieser, daß unsere Neugier unbefriedigt bleibt, indem wir einen an sich erklärbaren Ausdruck gern bestimmten Personen beilegen möchten. Allein wie selten ist dies der Fall, wenn der Mahler sich an bekannte Vorwürfe hält? Wer erkennet nicht eine Judith, die dem Holofernes den Kopf abhauet, wenn gleich Kanonen vor Bethulia stehen? Wer nicht den Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, wenn gleich die Kinder Israel in spanischer Tracht einhergehen? Möchten doch unsere neueren Künstler, in deren Gemählden selten Fehler wider historische Wahrscheinlichkeit, und nur gar zu häufig wider dichterische und mechanische angetroffen werden, das Nothwendige nicht dem blos Angenehmen aufopfern!

Auch

Auch das Schickliche ist mit dem Ueblichen nicht einerlei. Das Schickliche ist das Ideal der dichterischen Wahrscheinlichkeit: es ist die Auswahl unter demjenigen, was nach dem Gange der Affekten sich an den theilnehmenden Personen bei einer Begebenheit äußern kann. Es ist weder mechanisch noch dichterisch unwahrscheinlich, daß ein Aussätziger sich krazt, während daß Christus seinen Mitkranken heilet: es ist auch nicht wider das Uebliche. Allein es paßt, es schickt sich nicht in den Eindruck, den die Darstellung einer heiligen Handlung auf mich machen soll, es ist wider meine Begriffe von Anstand, wider sittliche Wahrscheinlichkeit, mit einem Worte: wider das Schickliche.

Daß diese Betrachtungen den Liebhaber billig machen möchten gegen Meisterstücke älterer Meister, die ein ganz anderes Uebliche hatten als wir! Die wenn sie unsre Forderungen in Ansehung des Zufälligen der Wahrheit oft unbefriedigt lassen, denjenigen, die wir an die nothwendigen Bestandtheile derselben zu machen berechtiget sind, ein desto größeres Genüge leisten.

Ich will damit aber keinesweges den jungen Künstler zu einer Nachlässigkeit in diesem Stücke auffordern. Nein! er erhöhe mein Vergnügen, indem er mir Gelegenheit giebt, viel mehr zu denken, als ich sehe. Allein davor warne ich ihn: kein Stolz auf diesen Nebenvorzug, keine übertriebene Sorge für die Andeutung der historischen Wahrheit.

Die Gründe zur Nachsicht für die älteren Künstler können den gegenwärtigen nicht zu Gute kommen.

Ehemals erforderte die Kenntniß des Ueblichen wenigstens einen gewissen Aufwand von Seelenkräften,

ten, die wenn sie nicht zum Talent des Künstlers gehörten, dennoch Anspruch auf die Stelle eines Ceremonienmeisters hätten geben können: ich meine Gedächtniß, und Fleiß im Nachforschen, wie es ehemals gehalten sey: Allein seitdem wir mehrere Werke über das Uebliche haben, [2]) in denen dem Künstler vorgearbeitet, für ihn zusammen getragen ist, so bedarf es um Meister in diesem Fache zu seyn, nur einer Fertigkeit im Nachschlagen, mithin ist die Beobachtung des Ueblichen jetzt eine wahre Erbärmlichkeit.

Man darf das Uebliche nicht mit historischer Treue verwechseln.

Bei allem Fleiße den aber der Künstler auf das Uebliche wendet, vernachlässige er nie die Grundsätze der Wahrheit und der Schönheit, und verwechsele es nie mit historischer Treue. Er darf von dem als wahr erkannten nur dasjenige zur Anwendung bringen, was ohne Nachtheil für mahlerische Würkung, Verständlichkeit und Rührung, in Anwendung gebracht werden kann.

Ich kann es nicht genung dem Künstler sagen, er mahlt weniger für den Verstand, als für das Herz und die Einbildungskraft der Zuschauer. Die untern Seelenkräfte sind es, auf die er würken soll, nicht

2) Die beiden brauchbarsten für den Künstler scheinen: Costume des anciens Peuples par Bardon: und le Costume des Peuples de l'antiquité, prouvé par les Monumens, par André Lens Peintre, zu seyn. Von diesem letzten ist die neueste Edition 1785. zu Dresden mit Zusätzen und Berichtigungen von G. H. Martini herausgekommen.

nicht die oberen. Ich will von einem Gemählde unterhalten, gerührt, gespannt, nicht belehrt seyn: werde ich es zugleich mit, desto besser! Allein dieser Vortheil ist zufällig, liegt nicht in dem Wesen der Kunst. Sollte er wesentlich seyn, so müßten alle diejenigen, die sich der Betrachtung eines Kunstwerks nahen, nicht allein gleiche Kenntnisse und Fähigkeiten hinzubringen, sondern auch ein allgemeines Interesse an der Belehrung nehmen. Dies ist aber nicht der Fall. Für einen Antiquar, für einen Gelehrten, der ein Gemählde kritisch untersucht, giebt es hundert Beobachter, die auf den ersten Blick von der Absicht des Werks verständigt, und, weil von der Würkung des ersten Blicks gemeiniglich die höchste Rührung abhängt, mit diesem zugleich gerührt seyn wollen.

Verschiedene Regeln die bei der Bezeichnung des historisch Wahren zur Anwendung kommen.

Der Künstler darf nur mit der größten Behutsamkeit von der einmal angenommenen Vorstellungsart abweichen, wenn er mir nicht unverständlich werden will. Denn in allen Fällen, wo die Verständigung durch den ersten Blick darunter leiden würde, daß er einen üblichen Irrthum durch eine kritisch erwiesene Richtigkeit verbessert, verhärte ich mich gegen das Verdienst der Genauigkeit bei dem zu gelehrten Künstler. Er darf daher nicht eher verbessern, als bis er überzeugt ist, daß die Verbesserung entweder keiner erheblichen Mißdeutung unverworfen, oder doch, daß die Aufklärung, auf der sie beruht, so ausgebreitet unter der Classe zwischen den Gelehrten und den Ignoranten ist, als es vorhero der Irrthum war.

Ob ich dem Opfermesser in der Hand des Priesters diese oder jene Form gebe, ist im Grunde einerlei. Genung daß ich das Messer zu dem bestimmten Gebrauche darin wieder erkenne. Sind wir, auf den Genuß der Künste Berechtigte, aber gewohnt nach der Bibelüberseßung, die wir allein lesen, uns den jüdischen Hohenpriester in gelber Kleidung zu denken; so darf der Künstler, der uns nicht in die Irre führen will, uns nicht eher diesen Hohenpriester im himmelblauen Gewande zeigen, bis er überzeugt ist, daß die jüdischen Heiligthümer des Lundius eben so allgemein gelesen werden, als jene Bibelüberseßung; oder bis er durch andere Nebenumstände uns, ohngeachtet der ungewöhnten Farbe, auf den Begriff eines jüdischen Hohenpriesters deutlich zurückführen kann.

Ein Kunstrichter, [3]) von dem der Künstler und der Liebhaber mehr lernen würden, wenn er nicht seine guten Bemerkungen oft in einen unerträglich pretiösen Stil eingekleidet hätte, scheint ohngeachtet der Billigkeit mit der er an die Beobachtung des Ueblichen erinnert, dennoch den Begriff desselben mit historischer Treue zuweilen verwechselt zu haben. Wie würde er es sonst dem Künstler zur Nothwendigkeit gemacht haben, den Hohenpriester Caiphas, der seine Kleider zerreißt, in seiner gewöhnlichen Hauskleidung, nicht in der feierlichen Tempelkleidung darzustellen. Ich weiß viel, wie diese ausgesehen haben mag: woran soll ich meinen Mann erkennen?

Ich

3) von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerei. Erster Theil, S. 230.

Ich will um von der Absicht eines Gemähldes verständigt zu werden, nicht erst gelehrte Commentarien zu Rath ziehen. Immerhin mögen Könige nur bei feierlichen Gelegenheiten Kronen tragen: Es ist ein Attribut, das nur ihnen zukömmt, das mich ohne Zweideutigkeit allein auf ihre Bestimmung im bürgerlichen Leben zurückführt.

Ich wiederhole es noch einmal: Die bildenden Künste haben nur in einem Falle die Verbindlichkeit auf sich, dem Würklichen getreu zu bleiben, nämlich bei allem, was von dichterischer und mechanischer Wahrscheinlichkeit abhängt; wo die Prüfung des Dargestellten, nach der Erfahrung, die mein Auge täglich macht, mich sogleich von der Falschheit überzeugen kann. In allem übrigen richtet sich Wahrheit immer nur nach Convention, und diese nach den Bedürfnissen des Angenehmen. Selbst bei uns ist das Uebliche weiter nichts als verabredeter Irrthum mit einem Scheine von Wahrheit verbunden, auf dem Theater wie in dem Gemählde. Wir ziehen unsern Römern keine Reifröcke mehr an, aber wir unterscheiden doch gewiß nicht die Moden nach den verschiedenen Zeitpunkten vom Romulus an bis auf den Constantin. Was könnten auch die Künste dabei gewinnen; was der Eindruck, den sie auf unser Herz, auf unsere Einbildungskraft machen sollen? Die Moden auf dem Bilde sind dem Gesetze der Schönheit zuerst unterworfen, sie sollten es billig auch auf dem Theater seyn, wie selten sind sie es im gesellschaftlichen Leben!

Du Bos [4]) legt dem Künstler die Verbindlichkeit auf, den Personen, deren Begebenheiten er aus der Geschichte entlehnt, die individuelle Bildung beizulegen, die uns Medaillen, würkliche Bildsäulen, sogar schriftliche Beschreibungen überliefern.

Ohne Einschränkung kann ich diesen Satz nicht billigen.

Vielleicht hat der Mahler keinen höheren Anspruch auf den Nahmen eines Schöpfers, als wenn er berühmte Männer, die Jahrhunderte vor ihm gelebt haben, mit Bildungen wieder herstellt, die ihre Handlungen rechtfertigen; wenn er jedem Menschenkenner den Ausruf abpreßt: hat der Weltüberwinder nicht so ausgesehen, so hätte er so aussehen müssen!

So leicht darf sich der Künstler um diesen Vorzug nicht bringen lassen, so leicht den Nahmen eines Schöpfers mit dem eines Copisten nicht austauschen; und seine Festigkeit in diesem Stücke kann ihm um so weniger zur Hartnäckigkeit ausgelegt werden, wenn man auf die Unzuverläßigkeit der Quellen, auf den Zweck der Kunst, und auf die großen Schwierigkeiten, die sich dem Ausdruck bei entlehnten Gestalten, die nicht mit demselben in der Seele aufsteigen, entgegen setzen, Rücksicht nimmt.

Ich habe schon an einem andern Orte geäußert, wie wahrscheinlich es ist, daß die Gestalten berühmter Männer, die wir in würklichen Kunstwerken besitzen,

4) Reflexions critiques sur la Poesie et la Peinture. T. I. p. 251.

sitzen, schon ehemals mehr nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit als der Treue gebildet wurden. Münzen liefern nur selten eine vollständige Idee von Eigenthümlichkeit: und die Beschreibungen! — Wer weiß es nicht, daß jeder Leser sich dabei sein besonderes Bild denkt? daß nur körperliche Fehler als auffallende Unterscheidungszeichen sich der Seele eindrücken? Daß aber der Künstler sich an diese genau halten solle, wird wohl niemand verlangen. Wenigstens zweifle ich, daß derjenige, der bei der Darstellung der berühmtesten Philosophen des Alterthums die Nachrichten des Sidonius Apollinaris genau befolgen wollte, sich um unser Vergnügen sehr verdient machen würde. [5])

Lassen Sie uns nie vergessen, daß der Zweck der Kunst nicht Ueberlieferung der Lebensumstände berühmter Männer, sondern Darstellung einer interessanten Begebenheit aus ihrem Leben ist; daß ich sie nur einmal sehe; daß dieses eine Mal, dieser eine Blick, mir daher die vollständigste Auflösung über ihre Einwürkung auf die Begebenheit geben müsse; und daß es mithin mehr darauf ankomme, was

5) Per gymnasia pinguntur Zeusippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma candente, Aristoteles brachio exserto, Xenocrates crure collecto, Democritus risu labris apertis, Chrysippus propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis.

was ich ihnen auf ihr ehrlich Gesicht von der sichtbaren Handlung zutrauen darf, als auf das, was ich ihnen Kraft bewährter Zeugnisse an Eigenschaften zu glauben muß, wenn gleich ihre Gestalt lügt. Wie oft ist dies der Fall bei individuellen Bildungen; wie oft hat eine Verwahrlosung in der Jugend, oder ein Unfall bei reiferen Jahren, einem Agesilaus ein hinckendes Bein, einem Alexander einen schiefen Hals gegeben! In den Künsten, die fürs Vergnügen arbeiten, hat das Wahrscheinliche allemal den Vorzug vor dem Wahren. Von der Schwierigkeit, eine fremde Gestalt mit einem selbst gedachten Ausdrucke zu beleben, habe ich schon an einem andern Orte geredet.

Ich kann also die Regel des du Bos nur in dem Falle als richtig gelten lassen, wenn die bestimmte Bildung so allgemein bekannt und gewöhnlich ist, daß der Mahler, ohne mich in die Irre zu führen, dieselbe unverändert lassen muß. Z. E. die Stußnase des Socrates, die kurze stämmige Figur des heiligen Petrus. Wie wenig kommt dabei historische Treue in Anschlag? En imitation l'idée reçuë, et generalement établie tient lieu de verité. f)

Der höchste Mißbrauch historischer Treue würde unstreitig in den bildenden Künsten dieser seyn, wenn der Künstler den Ausdruck der Affekten durch die sittliche Denkungsart der Vorwelt wollte motiviren lassen. Mögen immerhin die Alten vermöge ihrer politischen, moralischen und physischen Erziehung ihre Empfin-

f) Du Bos reflex. T. I. p. 251.

Empfindungen ganz anders geäußert, sich bei ähnlichen Vorfällen ganz anders genommen haben, als wir: wenn ich Wahrheit des Ausdrucks mit einem Blicke prüfe, so gehe ich in mich selbst zurück, ich setze mich an die Stelle des Akteurs, ich will mich in ihm wiederfinden.

Ein Zeno, der keine Mine verzieht, wenn man ihm das Bein zerschlägt, ist für den Blick, der das Gemählde wägt, eine Statue. Umsonst sagt mir meine Erinnerung, daß dieser bestimmte Mann durch lange Uebung eine solche Oberherrschaft über die jedem Menschen gewöhnlichen Affekte erhalten hatte, die bis zur Unempfindlichkeit gegen körperlichen Schmerz gieng. Ich sehe den bestimmten Mann nur einmal, nur in einer Lage, ich sehe ihn als Mensch.

Die Andeutung des Zufälligen bei der Wahrheit des historisch Wahrscheinlichen hat keine andere Absicht, als die Verständigung des Zuschauers von der bestimmten Veranlassung eines an sich interessanten Ausdrucks. Alle Andeutungen, die dazu nichts beitragen, sind überflüssige Nebenwerke, die, falls sie durch mahlerische Würkung nicht gerechtfertiget werden, die Aufmerksamkeit nur zerstreuen. Wenn ich die Tochter des Pharao mit ihren Begleiterinnen den ausgesetzten Moses am Ufer eines Flusses finden sehe, so weiß ich, daß dieser Fluß der Nil ist: die Pyramiden im Hintergrunde sind zur Bezeichnung der Scene ganz überflüßig. Verbirgt gar ein unthätiger Flußgott sein Haupt im Schilfe, so enthält die allegorische Andeutung eines längst erklärten Nebenumstandes, zugleich eine Unschicklichkeit.

Vorzüglich aber muß ich den Künstler vor dem Mißbrauch bezeichnender Nebenwerke warnen, die nicht allgemein bekannt sind. Man betrachtet diese nur gar zu oft als Anschlagzettel zu einer pantomimischen Vorstellung, und will durch irgend ein Besonderes, das nur gerade bei dieser Begebenheit vorkömmt, auf den Begriff der vorzustellenden Begebenheit führen. Recht wohl! wenn wir das Besondere kennen, wenn wir uns nie die Handlung ohne dasselbe denken. Aber wehe dem witzigen Künstler, wenn wir uns über das Besondere mehr als über die Begebenheit müssen unterrichten lassen! Er liefert uns Räthsel, die wir nicht auflösen mögen.

Von den Pflichten der Treue bei Familienbildnissen, bei Volksmonumenten, Grabmählern, und Zugaben von erläuternden Abbildungen zu Büchern, rede ich hier nicht. Ich betrachte hier die Kunst als Unterhaltung meines Herzens, meiner Einbildungskraft, nicht als darstellende Ueberlieferung interessanter Nachrichten.

So würde meine Untersuchung über das Ueblische, die ohnehin wider meinen Willen ziemlich weitläuftig gerathen ist, geschlossen werden können. Das Resultat ist kurz dieses:

Resultat der Erörterung verschiedener Punkte, die bei der Bestimmung des Begriffs

Der Zweck des Ueblichen ist: Verstärkung des Antheils, den ich an einer interessanten Begebenheit nehme, indem ich diese bestimmten Personen, an einem bestimmten Orte, zu bestimmten Zeiten beizulegen, durch Andeutung zufälliger Nebenumstände authorisirt werde. Da die Beobachtung desselben kein wesentliches Bestandtheil meines Vergnügens ausmacht,

ausmacht, von mechanischer und dichterischer Wahrscheinlichkeit, imgleichen von mahlerischer Würkung unabhängig ist, die Verbindlichkeit dazu sich nach dem Grade der minderen oder größeren Aufklärung verändert; so haben die früheren Beleidiger meiner gegenwärtigen Begriffe in diesem Stücke, allerdings Anspruch auf meine Nachsicht. Dem neueren Künstler kann sie weniger wiederfahren, inzwischen muß er aus der Besorgung des Ueblichen sich kein besonderes Verdienst beilegen, und sie nie mit historischer Treue verwechseln. Diese ist in allen Fällen schädlich, wo die Verständlichkeit seines Werks dadurch erschweret oder nicht befördert wird; oder wo höhere wesentlichere Vorzüge der Kunst, es sey dichterische Wahrscheinlichkeit, oder Schönheit, oder mahlerische Würkung derselben aufgeopfert werden müssen.

vom Ueblichen zur Frage gebracht sind.

Lassen Sie mich die Verdienste eines Poussin um das Uebliche auf diese Grundsätze zurückführen. Wie oft finden wir noch in seinen Werken Fehler wider das Uebliche nach unsern heutigen Begriffen! Wie oft hat er historische Treue bis zur Unverständlichkeit getrieben! Wie oft hat er unsere Aufmerksamkeit durch überflüßige Nebenwerke nur zerstreuet! Wie oft unsere Neugier gereitzet, ohne sie zu befriedigen! Und wie oft über die Sorge für die Bezeichnung des Zufälligen, die wichtigere für das Nothwendige zum Gefühle der Wahrheit, dichterische Wahrscheinlichkeit, und das Schickliche verabsäumt!

Anwendung der jetzt festgesetzten Grundsätze auf Poussins Vorzüge in Beobachtung des Ueblichen.

Der Ausdruck in Poussins Gemählden ist oft unbedeutend, oft monoton, und liegt immer mehr in der Stellung, als im Spiel der Mine. Es

Fortgesetzte Prüfung der Verdienste

Poussins um die übrigen Theile der Mahlerei.

scheint, daß bei ihm von dem Auge ab bis in die Hand zu vieles verlohren gieng, und daß er kaum die Hälfte von dem ausführte, was er sich dachte. Seine dichterische Anordnung war nicht immer fehlerfrei, in Ansehung der mahlerischen aber kann er zum Muster dienen.

In der Wahl seiner Formen hielt er sich an die Antike, aber er sammelte zu ängstlich, als daß das Schöne mit dem Leben, mit der Einheit einer Vorstellung, in seiner Seele hätte aufsteigen können. Es fehlt seinen Figuren an Freiheit und Adel: und wenn sein Geist durch Anstrengung sich zuweilen bis zu dem Begriff der Vollkommenheit erhob, so ward die Hand nicht gehorsam ihn zu versinnlichen.

Poussin zeichnete nach richtigen Verhältnissen, aber eckigt und steif. Seine Gewänder sind zu ängstlich gelegt, und das Trockene der Ausführung deutet die Nachbildung eines nassen Gewandes an, das über den Gliedermann geworfen war.

Unser Künstler hat eine Zeitlang dem Tizian im Colorit nachgestrebt, aber es mangelte ihm zu sehr an mechanischem Talent, um ihn auch nur von fern zu erreichen. Seine Carnation ist schmutzig: weinhefenartig im Hellen, nußbraun im Dunkeln. Die Farben sind durchaus verblichen, und verändert. Das Helldunkle ist besser gedacht als ausgeführt.

Dieses Urtheil im Allgemeinen mag durch nachfolgende detaillirte Beurtheilung seiner Hauptwerke in Rom gerechtfertiget werden.

† Die

† Die letzte Oehlung. Dies Sujet scheint durch die Verschiedenheit und Deutlichkeit des Ausdrucks der Affekten, die dabei in Bewegung kommen können, zur mahlerischen Bearbeitung vorzüglich geschickt. Beurtheilung der Gemählde.

Man denke sich in dem Sterbenden einen Andreas Corsini des Guido. Zum letzten Male hat er die Folge seiner Handlungen überschauet, und voll des edelsten Zutrauens zu der Barmherzigkeit seines Schöpfers geht er muthig der Einweihung zum Tode entgegen. Er sieht den Priester begleitet von seinem Gefolge sich in einiger Entfernung nähern, und mit der letzten Anspannung seiner Kräfte, unterstützt von einem alten Diener, richtet er sich noch einmal in die Höhe; heftet seine sehnsuchtsvollen Augen auf das Stärkungsmittel, das ihm dargebracht wird, und tröstet durch den Druck seiner Hände die verzweifelnde Gattin, die trostlose Mutter und die jammernden Kinder. Wie sehr würde dieser Ausdruck unserer gerührten Theilnehmung werth seyn?

In Poussins Bilde ist der Sterbende durch den unbeweglich liegenden halberstarrten Körper, durch die gebrochenen Augen keines interessanten Ausdrucks weiter fähig. Der Priester an sich eine der uninteressantesten Personen, die wir uns bei dieser Handlung denken können, nimmt die Mitte des Bildes ein. Sein Körper über den Sterbenden hingebogen, indem er dessen Augen mit Oehl bestreicht, entzieht dem Zuschauer größestentheils den Anblick des Sterbenden. Vielleicht gewinnen wir noch dabei, denn

das Wenige, was wir davon erkennen, zeigt einen durch lange Krankheit abgezehrten Alten.

Der Liebhaber, der in Ansehung der Hauptfigur in seiner Erwartung sich getäuscht findet, hofft durch den interessanten Ausdruck der umstehenden Personen schadlos gehalten zu werden. In der That! welcher mannichfaltigen Modificationen ist nicht die Aeußerung des Schmerzes fähig, die kindliche, elterliche, eheliche Liebe, Anhänglichkeit langjähriger Treue, nach Verschiedenheit des Alters und des Geschlechts über die bevorstehende Trennung von dem Geliebtesten auf Erden, hervorzubringen im Stande ist! Allein was findet man davon in diesem Bilde? Der Acolyth, der die Fackel hält, der Chorknabe, nehmen den Vordergrund ein, die Amme, die das Kind auf den Armen trägt, zeigt nicht den geringsten Antheil an der Handlung, [7]) und die Personen, die

7) Pouſſin hat die Vorstellung sämmtlicher sieben Sacramente wiederholt, und diese Werke befinden sich zu Paris. In dem Gemählde von der letzten Oehlung ist die Amme mit dem Kinde mehr mit der Haupthandlung verbunden: Sie nähert sich mit dem Kinde dem sterbenden Vater, und dies streichelt ihn in dem Augenblicke, da er die letzte Oehlung empfängt. Ich gestehe, daß ich diesen Gedanken für den Ort und die Zeit unpassend halte. Er unterbricht die Handlung, und es ist unnatürlich, daß man das Kind in dem Augenblicke der Beibringung des Sacraments dem Vater sich so sehr habe nähern lassen. Uebrigens hat dieses Gemählde in Ansehung der mahlerischen Anordnung und der Ausführung Vorzüge vor dem unsrigen.

die aus und eingehen, sich Gefäße zureichen u. s. w. zerstöhren den Eindruck des Ganzen auf eine unschickliche Weise.

Das Interesse schränkt sich also lediglich auf vier weibliche Figuren ein, von denen zwei jugendliche, in denen ich die Töchter des Sterbenden erkenne, mit nassen gen Himmel gerichteten Augen und gefalteten Händen, Besserung für den Vater zu erflehen scheinen; zwei mehr bejahrte Frauenzimmer aber, wahrscheinlich Gattin und Mutter, verhüllen mit dem Gesichte zugleich den Ausdruck des Schmerzes.

Nun ist zwar jener aus einem Gemählde des Timanthes entlehnte Gedanke: dem Zuschauer lieber gar keine Darstellung von dem höchsten Gipfel des Schmerzes als eine mangelhafte geben zu wollen; einmal angewandt, ein sehr glücklicher Behelf; aber öfterer wiederholt, [8]) Zeichen einer Armuth die uns unmuthig über den Künstler macht.

So viel über die Erfindung dieses Gemählde. Des Künstlers Augenmerk scheint nicht auf Darstellung eines interessanten Auftritts aus den letzten Stunden eines Christen gegangen zu seyn, der mit der letzten Oehlung den feierlichen Segen zu einer Wallfahrt in ein besseres Leben erwartet, während daß diejenigen, die ihm in diesem Leben die Nächsten waren,

8) Nicht blos in unserm Gemählde hat Poussin diesen Gedanken angebracht, man findet ihn auch auf dem Bilde des Todes des Germanicus im Pallast Barberini.

das Gräßliche des letzten Abschieds, der grauenvollen Einweihung zum Tode fühlen: Nein! er hat uns eine getreue Beschreibung der Umstände geliefert, die eine Ceremonie der Kirche zu begleiten pflegen.

So wenig ich diese Wahl billigen kann, so sehr bewundere ich die mahlerische Anordnung in diesem Bilde. Die Figuren sind vortrefflich zusammen gruppirt, sie hängen sehr gut zusammen, und jede einzelne ist mit großer Weisheit gestellt. Man bemerkt durchaus schöne Köpfe, und gute Verhältnisse, in der Zeichnung des Nackenden. Die Gewänder sind gut gedacht, nur zu ängstlich und trocken ausgeführt. Die Färbung ist wie gewöhnlich verblichen, und düster. Bey dem Helldunklen hat der Künstler nicht die Natur zu Rathe gezogen; sonst würde er den Abglanz oder den Schein der Fackel angedeutet haben, die der Acolyth in Händen trägt, und deren Licht gegenwärtig nur einen hellen Fleck macht.

Schon in diesem Bilde finde ich einen Beweis von Poussins wahrer Schwatzhaftigkeit im Hererzählen desjenigen, was einem jeden deutlich war. Wen wird die Handlung selbst nicht darauf führen, daß hier ein Christ stirbt? Inzwischen Poussin war damit nicht zufrieden: er mahlt ein Schild an die Wand mit dem Anagramm ☧ pro Christo: den christlichen Streiter anzuzeigen.

Ich weiß inzwischen nicht mehr genau, ob dieser Zug sich auf unserm Bilde, oder auf der Wiederholung desselben Sujets in Paris befindet.

St. Johannes tauft das Volk im Jordan. Das Sujet scheint keines sehr interessanten und abwech-

wechselnden Ausdrucks fähig, es kann hauptsächlich nur die Gelegenheit darbieten, einige academische Figuren zusammen zu gruppiren. Diese finden wir hier gut benutzet, auch einige ausdrucksvolle Köpfe: z. E. den Kopf des Pharisäers. Nur wird man die Figur wegwünschen, die das Ungeziefer von dem Gewande sucht. Sie paßt auf keine Weise in die Vorstellung einer so heiligen Handlung: sie ist unschicklich. 9)

Die Zeichnung hat das Verdienst der Beobachtung richtiger Verhältnisse. Ueber Färbung und Helldunkles kann man nicht mehr urtheilen. Die Landschaft ist gut gedacht.

Die Taufe Christi. Ist es schicklich, ja! ist es nur wahrscheinlich, daß einige der Umstehenden, die sich taufen lassen wollen, das Hemd und die Strümpfe abziehen, während daß andere über die Herabsendung des heiligen Geistes, über die Stimme, die sich vom Himmel hören läßt, in Erstaunen bis zur schweigenden Anbetung des Unbegreiflichen gerathen? Ich bin mit der Erfindung und dem Ausdruck dieses Bildes im Ganzen höchst unzufrieden. Die Engel, die dem Heiland dienen, sind verworfene Sclaven, deren einer mit affektirter Dienstgeflissenheit sehr zierlich den Saum seines Kleides auffaßt, damit es nicht ins Wasser tauche. Der Christ und der heilige Johannes sind beide nicht edel

9) Das Gewand ist ein leinenes Hemd nach heutiger Form. Wer über historische Wahrheit chicaniren wollte!

genung. Die Menschen, an denen der Künstler wahres Erstaunen ausdrücken wollte, spielen es nur durch übertriebene Gebärden. Inzwischen giebt es auch einzelne schöne Figuren auf diesem Bilde. Hieher gehört der Mann, der anbetet, und in dessen Schooße sich ein schüchternes Kind verbirgt.

Die mahlerische Anordnung dieses Bildes ist schön. Die Gewänder sind gut gedacht, aber trocken ausgeführt. Man merkt ihnen zu sehr den Gliedermann an.

Die Ehe, unter dem Bilde der Einsegnung des heil. Josephs und der Maria. Was dem Poussin oft zu wiederfahren pflegte, ist ihm auch hier wiederfahren: Die beiden Hauptfiguren Josephs und der Maria sind am wenigsten schön, und am unbedeutendsten im Ausdruck. Unter den Zuschauern giebt es viel schönere und viel interessantere Figuren. Vorzüglich wird man den Ausdruck andächtiger Theilnehmung in der alten Anna, und der Neugierde in einigen jungen Mädchen mit Gefallen bemerken.

Allein das Hauptverdienst dieses Gemähldes besteht in der vortrefflichen Anordnung. Es wimmelt von Figuren, und dennoch nicht die geringste Unordnung; überall schön zusammen gruppirte Partien, die sich wieder zu einem schönen Ganzen vereinigen. Es fehlt auch nicht an schönen Köpfen und Stellungen.

Die Drapperien sind sehr gut gedacht, aber auch hier zu ängstlich nach den Falten copirt, in die der Meister sie über den Gliedermann gekniffen hatte.

Die

Die Firmelung. Der Künstler hat uns ein angenehmes Bild von kindlich schüchterner Anbetung, und weiblicher Frömmigkeit geliefert, und dadurch ungefähr die Forderungen erfüllt, die wir an ein Süjet machen können, das eines höheren Interesses nicht fähig scheint. Die Episode des Kindes, das sich vor dem Priester fürchtet, und dem die Mutter Muth einspricht, ist natürlich und wahr. Die Anordnung ist auch hier zu loben, so wie die Wahl der Köpfe, der Wurf der Gewänder, die guten Verhältnisse: Aber die eckigten steifen Falten, die Härte in den Umrissen, das Schwerfällige der Figuren überhaupt, und die düstere Färbung sind auch hier, als gewöhnliche Fehler unsers Meisters, zu tadeln. Das Helldunkle ist schlecht beobachtet.

Die Priesterweihe. Der Christ übergiebt dem Apostel Petrus die Schlüssel des Himmels. Poussin hat hier wieder gezeigt, daß ihm poetische Erfindung, als ein Talent das sich immer gleich bleibt, nicht eigen war. Wie hätte er sonst bei einer Handlung, die für alle Apostel so interessant war, weil einem unter ihnen ein so großer Vorzug vor den übrigen eingeräumet wurde, den einen Apostel hinter die andern sich auf die Knie werfen lassen können, so daß diese ihm den Anblick des Vorganges gänzlich entziehen? Die Gruppe ward dadurch pyramidal, aber die Wahrheit des Ausdrucks gieng darüber verlohren. Man vergleiche mit diesem Gemählde die Vorstellung eben dieser Handlung von Raphael in dem Pallast zu Hamptoncourt.

Welcher Unterschied! Dort zeigt jede Figur denjenigen Affekt, den der Charakter rechtfertiget. Aufmerksamkeit, freudigen Antheil, stillen verbissenen Neid, Ausbruch des Zorns u. s. w. Hier sind mehrere Apostel bloße Zuschauer, andere ganz uninteressirt bei dem, was sie wenigstens durch die Neuheit des Vorfalls interessiren sollte. Der Christ hat die Figur eines schönen Jünglings, aber sein Kopf ist ohne Ausdruck. Inzwischen verdient die Gruppe, in welcher der sanfte theilnehmende Johannes mit dem erstaunten Andreas und dem neidischen Judas contrastirt, allerdings unsern Beifall. Nur wünschte ich, der Künstler hätte bei dem letzten außer der bleichen Gesichtsfarbe nicht noch das ekelhafte brennende Haar so auffallend herausgehoben. Uebrigens hat dies Bild die gewöhnlichen Fehler und Vorzüge unsers Meisters.

Warnung für den Misbrauch, Verworfenheit der Seele durch einen sehr entstellten Körper zu bezeichnen.

Bei Gelegenheit der Figur des Judas, die der Künstler bis zur Carricatur häßlich vorgestellt hat, muß ich vor einem Misbrauch warnen, der sich nur gar zu sehr eingeschlichen zu haben scheint. Unter dem Vorwande des Ausdrucks, in der Idee daß der Körper das Gepräge der Häßlichkeit der Seele an sich tragen müsse, liefern uns die Künstler unter der Fahne des Leonardo da Vinci gemeiniglich entstellte Bildungen, die entweder Ekel oder Lachen erwecken. Nie kann die Verbindlichkeit, die Schönheit dem Ausdruck aufzuopfern, so weit ausgedehnt werden, daß man uns unleidliche Formen vorstellen dürfe. Denn die unangenehme Empfindung eines widrigen Ausdrucks wird das

ange-

angenehme Gefühl, das aus Gewahrnehmung des Wahren entsteht, weit überwiegen.

Der Ausdruck einer verworfenen Seele liegt weit mehr in den beweglichen Theilen des Körpers, als in den festen. Man wird nicht allein alle schönen Seelen in einem entstellten Körper durch Reproduction ihrer körperlichen Fehler in einer scheußlichen Rolle beleidigen, man wird auch gegen die Erfahrung handeln, die uns oft die schlechtesten Menschen unter angenehmen Gestalten zeigt. Ja! oft ist es gerade zu unwahrscheinlich, daß eine Seele, die auf eine so auffallende Art am Körper gezeichnet ist, sich das Vertrauen der mithandelnden Personen habe erwerben können, z. E. im Judas Ischarioth. Ich verlange keine Schönheiten, nur gleichgültige Gestalten, die durch ihre festen Theile nicht beleidigen, und durch ihre beweglichen die Verworfenheit ihres Charakters deutlich genung an den Tag legen.

Ich weiß, daß dies viel schwerer ist, als Carricaturen zu mahlen, ich weiß, daß ein sehr feines Gefühl dazu gehört, den Punkt zu treffen, wo Ausdruck mit dem Gesetz: nichts Widriges darzustellen, zusammentrifft. Aber so lange wir den Kopf des Carracalla im Pallast Farnese, die Köpfe eines Raphaels, und das Höchste der Kunst in diesem Stücke, die Köpfe des Paris, die sich auf uns erhalten haben, bewundern, so lange dürfen wir an der Möglichkeit nicht verzweifeln.

Das heilige Abendmahl ist wahrscheinlich nur eine Copie. Inzwischen sieht man auch schon der Copie an, daß das Original schlecht angeordnet gewesen seyn müsse. Die Figuren sind zu symmetrisch neben einander gereihet.

Die Buße. Die reuige Magdalena zu den Füßen Christi in dem Hause des Pharisäers. Gleichfalls eine Copie, in der man jedoch eine bessere Anordnung wiederfindet.

Villa Pamfili.

An der äußern Seite des Hauses sind mehrere Basreliefs eingemauert, die aber nicht außerordentlich sind. [1])

In den Souterrains.

† Die Plafonds sind mit Stuccaturarbeiten gezieret, zu denen Algardi die Zeichnungen hergegeben hat, die unter seiner Aufsicht ausgeführet sind.

Sie stellen Arabesken mit untergemischten Basreliefs vor, und ob sie gleich nur leicht weggearbeitet sind, so füllen sie doch ihre Bestimmung hinreichend aus. Ueberhaupt kann man sie als Muster von Decorationen dieser Art betrachten. Sie sind nicht verschwendet, und nicht sehr erhoben gearbeitet.

Man findet hier viel Statuen, und Basreliefs. Die besten sind:

Jacob der mit dem Engel ringt, Gruppe, ein ganz rundes Werk aus der Schule des Algardi, mittelmäßig.

† Ein

1) Die drei vom Hrn. Volkmann angeführten, als der sogenannte Papirius mit der Mutter, nach der Gruppe in der Villa Ludovisi, Mars und Venus, nach der Gruppe in der Villa Borgheſe, und die sogenannte Vermählung oder Alceste und Hercules sind neu.

† Ein schöner Genius, Hände und Arme gut ergänzt.

Ein Sarcophag mit der Jagd des Meleagers.

Ein anderer mit der Fabel des Endymion. Beide von mittelmäßiger Ausführung.

Eine weibliche Figur als Ceres restaurirt.

* * *

Oben im ersten Geschoß.

Erstes Zimmer.

† Ein schöner Kopf des Jupiter Serapis.[2]) Er ist colossal.

† Der Duca Pamfili und seine Gemahlin Olympia von Algardi. Beide Köpfe haben viel Charakter und Wahrheit, sonderlich der letzte.

† Ein schönes Kind mit den päbstlichen Insignien, von eben diesem Meister.

† Kopf eines schönen Genius, den man Antinous nennt.

Venus mit dem aufgesetzten Kopfe einer Julia di Tito.

† Kopf des Pabsts Pamfili in Bronze von Algardi.

* * *

Zweites Zimmer.

Eine Vestalin.

Ein Apollino.

Ein kleiner Marsyas.

Drit-

2) Winkelmann, G. d. K. S. 291.

* * *

Drittes Zimmer.

† Der sogenannte Clodius, dessen Arme neu sind. Der Kopf, der dieser Statue gehört, hat würklich wie Winkelmann sehr richtig bemerkt, [3]) in Ansehung der Haare Aehnlichkeit mit der vermeinten Mutter des Papirius, oder Elektra in der Villa Ludovisi. Auch finden sich Spuren von Brüsten. Das Gewand ist sehr schön. [4])

Julia Severi sonst auch Julia Pia genannt.

* * *

Im vierten.

Unter den hier befindlichen Statuen ist nichts Erhebliches.

Ein Bildniß eines jungen Mädchens. Nur angelegt, aber gut, und vielleicht vom Tizian.

Triumph des Bacchus Zeichnung von Giulio Romano.

Die Verfertigung des Kreuzes, eine Zeichnung, die man dem Raphael beilegt.

* * *

Im fünften.

† Eine schöne Büste der älteren Faustina.

† Ein schöner stehender Hermaphrodit. Kopf und Arme neu.

Im

3) Winkelmann, G. d. K. S. 806.

4) Der Abbate Visconti Museo Clementino, T. I. tav. 30. p. 62. behauptet: Diese Figur stelle einen Hercules in Weiberkleidern vor.

In einer Rotunda sind die Statuen alle modern, und mittelmäßig.

Im zweiten Geschoß.

Marcus Aurelius.

Eine sogenannte Präfica.

Eine große Landschaft von Michael Angelo Cerquozzi.

† Amor als Hercules. Arme und Beine sind ergänzt. Der Leib hat sehr viel Verdienst.

Ein kleiner Bacchus von Rosso d' Egitto.

In einem andern Zimmer.

Eine liegende Venus, die dem Tizian zugeschrieben wird, viel wahrscheinlicher aber von Paduanino ist.

Psyche und Amor ein mittelmäßiges Gemählde von Guido Cagnacci.

In dem Garten stehen viele Statuen, von denen aber wenige Aufmerksamkeit verdienen. [5])

5) Das Basrelief mit der Figur und der Innschrift: Battoni, von der Winkelmann S. 859. redet, findet sich bei einem Nebengebäude. Es ist kaum noch die Spur einer menschlichen Figur darauf zu erkennen.

Den Sclaven, der wie Seneca in der Villa Borgheſe gestaltet seyn soll, und von dem Winkelmann S. 811. redet, steht jetzt im Museo Clementino.

Pallast Mattei.

An den Wänden der innern Seite des Gebäudes nach dem Hofe zu sind eine Menge von Basreliefs eingemauert, welche Aufmerksamkeit verdienen.

Ein Paar Männer, die einen Ochsen zum Opfer führen. Figuren in Lebensgröße.

Zwei Bacchanalien, mit vortrefflich gezeichneten Figuren. Die Ausführung ist mit Liebe besorgt.

Ein Opferzug Aegyptisch-Griechischer Priester.

Eine Löwenjagd des Kaisers Commodus.

Andere Jagden nach wilden Schweinen ꝛc.

Die Musen, Apollo und Minerva. Apollo scheint das Portrait eines Kaisers zu seyn.

Ein Proserpinenraub.

Die Jagd des Meleagers.

Ajax und Cassandra.

Der Fußgänger in Rom kann durch den Hof dieses Pallasts einen Richtweg nehmen, und der Liebhaber wird diesen nicht leicht versäumen, weil er im Vorübergehen einige Blicke auf diese Basreliefs werfen kann. Sie gehören unter die besten von Rom, und dienen dazu, das Auge an den guten Stil der Alten zu gewöhnen.

Solche Gelegenheiten, wo man beinahe wider seinen Willen mit jedem Schritt auf etwas stößt, das den Sinn des Schönen zu erweitern und zu schärfen

im Stande ist, findet man nur in Rom, und vorzüglich dann, wann der Liebhaber nicht zu bequem und zu verzärtelt ist, um zu Fuß seine Reisen in die Palläste und Kirchen anzustellen.

Die Verzierung der Mauern mit Basreliefs ist gewiß wider den guten Geschmack in der Architektur, und den Kunstwerken selbst nicht vortheilhaft, weil sie dadurch zu weit vom Auge fortgerückt werden. Allein in dem gegenwärtigen Falle sind wir ihr einigen Dank schuldig; denn durch sie sind die Basreliefs von dem Pallaste auf gewisse Weise unzertrennlich geworden, und die Besitzer haben Bedenken getragen, Stücke, die dem Anblick aller Vorübergehenden ausgesetzt waren, mit ihren übrigen beweglicheren Schätzen zu Gelde zu machen.

Von den antiken Statuen, woran dieser Pallast ehemals so reich war, ist zwar vieles ins Museum Clementinum gekommen, und daher für den Liebhaber nicht verlohren, vieles aber ist auch an Engelländer und andere Fremde verkauft, um in einsamen und entlegenen Landgütern zu modern.

Die merkwürdigsten Stücke unter den noch vorhandenen sind:

Vier Säulen, deren Capitäler Fruchtkörbe bilden.

Eine Pallas.

Die Göttin des Ueberflusses. Die Attribute, die ihr den Nahmen gegeben haben, sind neu.

Vier antike Sessel, drei von Parischem Marmor, einer von Basalt, mit Küssen von eben der Materie.

Einige

Einige schöne Bruchstücke.

† Ein berühmter Kopf des Cicero, interessanter der Schönheit wegen als des Nahmens. Denn dieser ist großen Zweifeln unterworfen, und hat seinen ganzen Grund in der Warze, die in Gestalt einer Erbse (Cicer) der Backe eingesetzet ist. Die Vorfahren des großen Marcus Tullius haben zwar daher ihren Familiennahmen erhalten, allein wir finden keine Nachricht, daß er dergleichen selbst gehabt habe.

Berühmter Kopf des Cicero.

Mahlereien.

Ich übergehe im ersten und zweiten Zimmer zwei Plafonds, die wahrscheinlich von Crespi oder Passignano und Pomerancio gemahlt sind, um ein Staffeleigemählde von Carravaggio: Die heilige Martha und Magdalena, anzuzeigen.

Im dritten Zimmer: Ein heiliger Hieronymus von Muziano.

Eine Hirtenanbetung von Pasqualino Rossi.

Im vierten: Joseph und Potiphars Weib, am Plafond, von Lanfranco.

Judas verräth den Christ mit einem Kuß, von Carravaggio. Andere sagen von Honthorst, welches weniger wahrscheinlich ist.

Fünftes Zimmer: Joseph im Gefängnisse mit Pharaons Hofbedienten, am Plafond, von Lanfranco.

† Ein heiliger Petrus, schöner Kopf, von Guido.

Der Christ und der heilige Petrus von Baroccio.

Eine heilige Familie. Man sagt vom Parmesan. Sie scheint für diesen Meister zu schlecht zu seyn.

Gallerie. Der Plafond stellt mehrere Sujets aus der Geschichte des Salomo vor. Man legt ihn dem P. da Cortona bei: Mengs soll ihn dem Gobbo da Cortona zugeschrieben haben. Die beiden mittelsten Stücke: die Königin von Saba, und Salomons Abgötterei haben viel von des erstbenannten Künstlers Manier, und einiges Verdienst.

Gebt dem Cäsar was des Cäsars ist, und

Der heil. Petrus, der den heil. Paulus zum letzten Mal umarmt, da beide zum Richtplatz abgeführt werden. Zwei Gemählde aus der ersten Manier des Rubens.

Christus lehrt als Knabe im Tempel von Carravaggio. Ein Bild mit wahren Köpfen.

Eine Hirtenanbetung von P. da Cortona, sehr beschädigt.

Das Opfer Isaacs, man sagt, von Guido. Besser, aus der Bologneſischen Schule.

† Die Einsetzung des heiligen Abendmahls von Valentin. Eins der besten Gemählde, die ich von diesem Meister kenne. Es ist voll Wahrheit, und von dem pikantesten Effekt. Aber freilich, Charakter und Formen sind äußerst schlecht gewählt.

† Die

† Die Ehebrecherin von P. da Cortona. Unstreitig das schönste Gemählde in dieser Gallerie, und wenn ich es sagen darf, unter denen, die dieser Meister je hervorgebracht hat. Die Ehebrecherin, von P. da Cortona.

Es ist wahr, die Composition verdient wenig Lob. Man wird sich der Begebenheit, die hier vorgestellt ist, erinnern. „Die Schriftgelehrten „und Pharisäer brachten ein Weib zu Christo, das „des Ehebruchs überführt war, und sprachen um „ihn zu versuchen: Moses hat im Gesetz geboten, „eine überführte Ehebrecherin zu steinigen. Was „sagst du? Christus bückte sich nieder, und schrieb „auf die Erde. Als sie nun anhielten ihn zu fragen, „richtete er sich auf, und sprach zu ihnen: Wer un„ter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein „auf sie, und bückte sich nieder und schrieb auf die „Erde. Da sie aber das hörten, giengen sie hin„aus von ihrem Gewissen überzeuget ꝛc.“

Dies Sujet ist des reichen, abwechselnden, deutlichen Ausdrucks wegen, zu dem es Anlaß giebt, äusserst vortheilhaft für die Mahlerei. Die reuige Angst in der Sünderin, die Beschämung, der laute und verbissene Aerger in den Pharisäern, der Ausdruck der Hoheit und der Milde im Christus, machen unter andern die Vorstellung dieser heiligen Geschichte von Agostino Carraccio im Pallast Zampieri zu Bologna, zu einem der interessantesten Bilder.

Der Ausdruck in dem schuldigen Weibe ist auch unserm Künstler vortrefflich geglückt. Der bloße Anblick ihrer Gestalt enthält die völlige Entschuldigung ihres Fehltritts. Mit so viel Reitzen die ganze Ver-

führungskunst der Männer aufzubieten, mit so viel Ahndung einer brennenden Einbildungskraft und eines weichen Herzens in jedem ihrer Züge, wie büßt der gesenkte Blick und die zitternde Lefze den unglücklichen Augenblick, den ersten und einzigen vielleicht, in dem sie schwach war. Hier ist keine gewöhnliche Sünderin werden wir uns sagen

— Cette ame qui s'accuſe,
Fût foible fût coupable et non pas ſans excuſe.

Wer sollte es aber nun glauben, daß der Künstler, statt den Christus aufgerichtet mit warnender aufgehobener Hand und vorgestrecktem Arme vorzustellen — Eine Aktion mit der er beim Carraccio die Worte begleitet: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie: — ihn sich niederbücken, auf die Erde würde haben schreiben lassen. Diese Stellung nimmt seiner Gestalt die ohnehin nicht die edelste ist, alle Würde und Hoheit.

Ueberhaupt ist der Augenblick vor der Antwort Christi unglücklich gewählt. Er motivirt nur den einfachen wenig interessanten Ausdruck der Neugierde in den Pharisäern; und die Art wie er dargestellt wird, ist gar lächerlich: Sie setzen Brillen auf, das Geschriebene zu lesen.

Aber diese Fehler in dem Gedanken werden durch große Schönheiten in der Ausführung wieder eingebracht. An Kraft der Farben, und an pikanter Würkung des Helldunkeln kömmt es den besten Gemählden des Guercino bei. Die mahleriſche Anordnung ist bei unserm Meister immer vortrefflich, und der eigenthümliche Reiz seines Pinsels, das Duftige,

das

das Verblasene der Behandlung, zeigt sich hier in aller seiner Lieblichkeit.

Mengs schätzte dies Gemählde sehr hoch, und kam oft hieher, es zu betrachten.

* * *

In einem andern Zimmer.

Ein Plafond von Domenichino, oder wie andere sagen von Albano. Er stellet den Traum Jacobs von der Himmelsleiter vor. Die Engel haben reitzende Köpfe und die Gewänder sind gut gedacht.

Im Nebenzimmer.

† Rahel und Jacob beim Brunnen. Dieser Plafond ist ganz ungezweifelt von Domenichino aber aus seiner ersten Manier. Schön sind beide Figuren nicht, aber gefällig durch den Ausdruck naiver Unschuld der diesem Künstler besonders glückte. Rund herum sind Academische Figuren und Verzierungen grau in grau, und in einem guten Geschmack gemahlt.

Villa Olgiati,

welche jetzt dem Russischen Consul Santini zugehöret.

Mahlereien von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meisters.

Dies war der Ort, an dem Raphael zuweilen in den Armen der Liebe von seinen Arbeiten in der Kunst ausruhete: Von einer Beschäfftigung, der er unzählige Reitze abborgte, den Genuß der Muse zu erhöhn.

In einem der Zimmer dieses Pallasts findet man Mahlereien, die von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meisters ausgeführet, und von ihm hin und wieder retouchiret sind. Sie bestehen in drei Gemählden, umgeben von Arabesken mit untergemischten Figuren.

† Das erste dieser Gemählde stellet die Hochzeit der Roxane und des Alexanders vor. Es läßt sich nichts Reitzenderes als diese Composition denken. Amor und Hymen führen den Alexander zur Roxane, die auf ihrem Brautbette sitzt. Er bietet ihr die Krone an, die sie mit schüchterner Bescheidenheit nicht anzunehmen wagt. Mehrere Amorinen haben sich seiner Waffen bemächtiget, einige schleppen seine Lanze, andere tragen einen ihrer Brüder auf seinem Schilde. Ein kleiner Amor hat sich in den Panzer gesteckt, und kriecht mit dieser Last wie eine Schnecke fort. Die Anordnung ist sehr gut, und der Ausdruck wie gewöhnlich vortrefflich. Inzwischen lassen einige Incorrektionen, und der Mangel

an

an Bestimmtheit in der Zeichnung, auf die Ausführung dieses Bildes durch einen der Schüler des Raphaels schließen.

Das Gemählde gegen über stellet einige Männer und Weiber vor, die, während daß Amor schläft, seine Pfeile gegen eine Scheibe verschießen, die an eine männliche Herme angelehnet ist. Viele unter diesen Figuren schweben in der Luft. Es hält schwer, die Bedeutung dieses Bildes zu errathen. Die einzelnen Figuren haben die sweltesten und schönsten Umrisse.

Das dritte stellet Roxane an ihrer Toilette vor; ihre Weiber bringen ihr Gefäße mit Blumen.

Außer diesen drei Gemählden mit weitläuftigern Compositionen findet man mehrere einzelne Figuren in die Arabesken hineingewebt.

Angefüllt mit dem Gegenstande, dem dieser Ort geheiligt war, hat der Künstler das Bild seiner Geliebten in mehreren verschiedenen Stellungen dargestellt. Schade! daß ihre Gesichtsbildung nicht den Charakter sanfter Feinheit an sich trägt, die man dem Frauenzimmer zutrauen sollte, an die sich Raphaels Herz zu hängen im Stande war.

Die übrigen Figuren sind eben so viel Träume einer süß schwärmenden Einbildungskraft. Bald Sirenen deren Schwänze sich in Blumen endigen, bald Männer, die leicht über Blumenstengel wegschlüpfen. Dann wieder Amorinen mit verschiedenen

Spielen beschäfftiget. Einige derselben wiegen sich auf Schaukeln, andere bändigen muthige Rosse, die ihre losen Brüder durch geschwänkte Fahnen scheu machen. Kurz! alles kündiget den Ort der Freuden eines Mannes an, der auch die kleinsten durch die Feinheit seiner Empfindungen aufzufassen, und durch den Reitz der Einbildungskraft zu erhöhen wußte.

Pallast Barberini.

Souterrains.

Erstes Zimmer.

† Septimius Severus von Bronze. Arme und Füße neu.

Hippolytus und Atalanta von Marmor; Figuren unter Lebensgröße. Nur der Torso ist an beiden Statuen alt, und dieser ist an beiden schön.

Eine kleine Figur. Die Extremitäten von Bronze, neu: Das Gewand von Alabaster, alt.

† Kopf des Septimius Severus, und des Hadrian im jugendlichen Alter. Beide von Bronze.

Zweites Zimmer.

Unter mehreren Kindern, auch eins mit Halbstiefeln. Diese mit der untern Hälfte des Körpers sind alt. Der Kopf ist neu. Man glaubt, der Körper habe zur Statue des Kaisers Caligula im Knaben-Alter gehört.

Ein anderes mit einem Vogel in der Hand, scheint eine Copie nach dem Kinde im Pallast Borgheſe zu seyn.

Hygea und Aesculap.

Zwei Sarcophagen mit liegenden Figuren, die eine stellt den Bacchus (Kopf und Arme modern) die andere eine Frauensperſon vor. An diesem letzten

letzten ist ein Basrelief mit Bacchantinnen befindlich.

Eine kleine Muse oberhalb der Hüften umgürtet.

Büste des Pythagoras.

† Eine Büste einer Dame, aus dem Hause Barberini von Bernini. Die Arbeit ist daran zum Erstaunen besorgt.

Venus Victrix, Juno und Diana. An allen diesen drei Statuen sind die Köpfe neu. Die Juno ist die vorzüglichste: an dieser ist die Drapperie vortrefflich.

Ein Silen scheint modern.

* * *

Saal.

Marc Aurel eine Statue, an der Füße und Arme neu sind.

August.

† Eine große griechische Isis mit dem Harpocrates, schön, obgleich mit derjenigen, die auf dem Capitol befindlich ist, nicht zu vergleichen. Sie trägt auf dem Haupte einen halben Mond, einen Cirkel und zwei Federn. Dies kann aber auch ein neuer Zusatz seyn. Ein Schleier mit Franzen fällt ihr vom Hinterkopfe auf die Schultern. Sie trägt einen Unterrock und ein Oberkleid, das nur bis auf die Knie herunter geht; Dieses ist wie gewöhnlich mit den Zipfeln auf der Brust zusammen gebunden.

Viele Büsten, unter denen einige modern sind. Unter den letzten bemerke man eine Nonne.

Der

Der Christ als Kind auf dem Kreuze schlafend. Schule des Bernini. Der Kopf ist schön und wahr. Aber der Körper ein wenig wassersüchtig.

Ein Held mit Aepfeln in der Hand auf dem Rücken; als Paris ergänzt: Arme und Füße neu.

Basrelief mit Bacchantinnen, schön.

Alexander Farnese zu Pferde, kleines Modell in Bronze von der Statue, die zu Piacenz steht.

* * *

Zweiter Saal.

Eine Frau mit dem Schleier. Sie hat mit einer Faustina Aehnlichkeit.

† Schöne Colossalische Muse, von der Winkelmann redet. [1]) Ihre Augen sind ausgehöhlt. Der Kopf ist voll edeln Ausdrucks, auch die Stellung hat etwas Ehrwürdiges. Die Falten fallen senkrecht, Zeichen eines sehr alten Stils. Sie hält eine Leier, die größestentheils alt ist. Nur der rechte Arm und die Finger, mit der sie die Leier hält, sind neu.

Eine andere drappirte Muse, schön aber beschädigt.

Mehrere Büsten, unter denen eine Juno in colossaler Größe, mit einem Diadem und einer Löwenhaut, die vorzüglichste ist.

Ein junger Mensch im Bade, Kopf neu.

Eine Gruppe auf einander liegender Kinder, schlecht.

Zimmer

1) Winkelmann, G. d. K. W. E. S. 638.

* * *

Zimmer zur Seite.

Eine Menge neuerer Büsten, in Marmor, gebrannter Erde und Bronze. Einige derselben sind sehr schön.

An Statuen.

Eine schlafende Diana. St. Sebastian: wahrscheinlich aus der Schule des Bernini.

Mehrere Sarcophagen: unter andern eins mit Musen, die Federn auf dem Kopfe tragen. Ein ähnliches findet man im Pallast Mattei.

* * *

Im folgenden.

Ein Bock mit einem neuen Kopfe.

Eine Ziege.

Ein Genius mit dem Füllhorn in Bronze. Der Stil ist Etruscisch. Das Füllhorn soll neu seyn, wie Winkelmann sagt.[2])

Eine sitzende Aegyptische Figur mit einem Rocke, der sich gleich einer Glocke erweitert. Winkelmann gedenkt ihrer. [3])

Osiris mit einem Sperberkopfe. [4])

Eine andere Aegyptische Gottheit in der Form, die man gemeiniglich dem Antinous zuschreibt.

† Ent-

2) G. d. K. S. 274.

3) G. d. K. S. 80.

4) Winkelm. G. d. K. S. 72.

† Entführung der Europa, ein antikes Mosaik. Es ist ziemlich fein. Es ward im Tempel des Glücks zu Palestrina gefunden. Die Begleiterinnen der Europa stehen am Ufer, und ihr Vater Agenor läuft herzu. [5])

* * *

In einem andern Zimmer.

† Venus mit einigen Amorinen, ein Gemählde al Fresco, welches man für alt ausgiebt. Winkelmann selbst erklärt es dafür. [6]) Er behauptet jedoch, es könne keine Venus vorstellen, weil die weibliche Figur Warzen auf den Brüsten habe. [7]) Man kömmt allgemein dahin überein, daß der Kopf der Venus von Carlo Maratti übermahlt und die Amorinen ihm hinzugefügt worden. [8]) Dürfte ich meiner Empfindung trauen, so würde ich das ganze Gemählde für neu, und aus der Florentinischen Schule halten. Obgleich die Gründe womit ich diese Meinung unterstütze, sich besser fühlen als sagen lassen, so will ich doch den Betrachtenden hier auf die hängenden mit starken Warzen versehenen Brüste, auf die gezwungene Stellung, auf die gedreheten Finger, die ohne allen Grund auseinander gerissen und gespannt sind, endlich

Zwei antike Gemählde.

5) Winkelmann G. d. K. S. 769.

6) G. d. K. S. 560.

7) G. d. K. S. 274.

8) So erklärt sich auch Winkelmann in den annotazioni sopra le Statue di Roma, welche den Briefen an einen Freund in Liefland beigedruckt sind, S. 68.

endlich auf die ganz ungewöhnlichen Verkürzungen aufmerksam machen.

† Eine sitzende Roma. Sie hält eine Victoria. Gleichfalls ein antikes Gemählde, über dessen Authenticität mir kein Zweifel übrig bleibt. Das Gewand ist gut geworfen, doch sind die Falten etwas steif, die Umrisse etwas hart: Die Farbe ist verblichen.

Zwei Basreliefs deren eines den Raub der Proserpina vorstellt, und ungeachtet der Verstümmelungen schön ist.

Die drei Grazien, klein, scheinen von moderner Hand nach der Gruppe im Pallast Ruspoli copirt zu seyn.

Ein schöner Kopf Jupiters.

Büste des Bacchus von Bernini.

Eine andere des Apollo von demselben.

Ein schöner Kopf des Hercules.

Meleagers Begräbniß, ein Basrelief in gutem Stile.

Einige Personen, die bei einem Mausoleo versammelt sind. Basrelief.

Eine kleine Figur eines Athleten. Der Körper ist schön. Das übrige ist modern und mittelmäßig.

* * *

Letztes Zimmer.

Der schlafende Faun.

† Der schlafende Faun. Die beiden Beine und der eine Arm sind aus Stucco von Bernini ergänzt. Der Ausdruck des Schlafs ist unvergleichlich, übrigens ist die Natur roh und bäurisch, wie

es

es der Charakter dieser Gottheit mit sich bringt. Die Stellung ist sehr natürlich und wahr, und das Spiel der Muskeln vortrefflich. Diese Statue, welche ehemals auf dem Castel St. Angelo gestanden hat, ist bei der Belagerung der Gothen von den belagerten Römern zur Vertheidigung nebst andern auf die Feinde herunter geworfen, und demnächst bei Ausräumung des Grabens gefunden worden.

† Adonis mit dem wilden Schweine. Eine Gruppe des Guis. Mazzoli Sinesi. [9]) Der Kopf ist lieblich, die Stellung aber gezwungen. Die Behandlung des Marmors ist äußerst delicat.

Mehrere Büsten, darunter ein Caracalla von Bronze, und eine Minerva.

Nero, von dem Winkelmann sagt, daß er neu sey. [10])

Ein schlafendes Kind al Fresco. Manier des Guido.

Ein Jäger, der ein Hirschkalb hält. Der Kopf ist neu.

Es hängen in diesen Zimmern auch eine Menge von Gemählden, bei denen ich mich jedoch nicht aufhalte, da der größte Theil derselben aus Copien zu bestehen scheint.

In unbewohnten Zimmern zur Seite standen zu meiner Zeit mehrere moderne Büsten. Eine

9) Ein Schüler des Hercules Ferrata starb 1725.

10) G. d. K. S. 808.

Eine kleine Statue mit einem modernen Isiskopfe. Winkelmann [11]) hält sie des breiten Hauptbandes oder der Infula wegen, die auf die Schultern herunter fällt, für eine Vestalin.

Eine andere weibliche Statue, die einen Anubis hält, mit einem neuen Kopfe. [12])

Eine moderne Gruppe der Latona.

* * *

Schöner antiker Löwe.

Auf der Treppe, die zu den obern Zimmern führt † ein in die Wand gemauerter colossalischer Löwe. Er erscheint jetzt als hocherhobene Arbeit, aber wahrscheinlich war er ehemals ganz rund, und wie Winkelmann [13]) glaubt, von einem Grabmale genommen. Ein höherer Ausdruck von Majestät und Stärke läßt sich nicht denken, und dennoch ist ein großer Theil der Schnauze und des Rachens neu.

* * *

Plafond des Pietro da Cortona.

In dem großen Saale, in den man zuerst tritt, hat Pietro da Cortona eine Decke gemahlt, die man für eine der ersten Frescomahlereien in der Welt hält. Als Plafond betrachtet, hat man Recht, dieser Decke einen vorzüglichen Werth beizulegen.

Sie soll den Triumph des Ruhms des Hauses Barberini darstellen. Die ganze Zusammensetzung besteht aus einer weitläuftigen Allegorie, die gemeiniglich folgendermaaßen entziffert wird.

In

11) G. d. K. S. 413.

12) Winkelm. G. der K. S. 72.

13) G. d. K. S. 385.

In der Mitte der Decke wird das Barberinische Wappen durch die Tugenden in Gegenwart der Vorsehung, der Zeit, der Parzen, und der Ewigkeit, die mit Sternen gekrönt ist, in den Himmel gehoben. Zur Seite schleudert Minerva Donnerkeile auf die Titanen. Gegenüber stehen die Religion und der Glaube zwischen der Wollust und einem Silen. Weiterhin tödtet Hercules die Harpyen. In den Wolken schweben die Gerechtigkeit und der Ueberfluß, unten steht die Menschenliebe. Dann bemerkt man wieder die Werkstatt Vulkans, und außerdem den Frieden, welcher den Tempel des Krieges verschliesset; Mars liegt an Ketten; die Fama verkündigt den Frieden.

Alle diese verschiedenen Vorstellungen erscheinen auf einer Fläche; an einander hängend, in einander greifend; ohne Zwischenraum, ohne irgend etwas, das für eine Abtheilung gelten könnte. Der Himmel öffnet sich, als das Barberinische Wappen sich nähert, und da zeigen sich diese Meteore.

Ob weitläuftige Compositionen der Mahlerei zuträglich, und angemessen seyn mögen?

Man preiset diesen Plafond als eine der reichsten Compositionen, die jemals aus einem Pinsel geflossen sind. Hat denn der Mahler, der ein Gemählde mit vielen Figuren ausstaffirt, einen würklichen Anspruch auf unsere Dankbarkeit? Loben wir nicht die Weisheit eines Künstlers, der mit wenigen Figuren den vollständigen Ausdruck einer Handlung, ein leicht zu übersehendes Ganze liefert? Wird dasjenige, was wir an einem andern Orte über weitläuftige Werke in runder Bildhauerei festgesetzt haben, wo nicht seine völlige, doch eine verhältnißmäßige An-

wendung auf Gemählde finden? Nicht allerdings! Das Mahlerische scheint eine merkliche Abwechselung von Stellungen, Gruppen u. s. w. zu verlangen, zu der man bei weitläuftigen Compositionen leichtere Veranlassung findet. Die Menschen lieben Aufzüge, Pomp, überhaupt zusammengedrängte Haufen von Menschen. Raphael hat uns gezeigt, daß Ausdruck und Zusammenhang sehr wohl mit einer Menge von handelnden Figuren bestehen könne: mithin erhöhet derjenige, welcher der Wahrheit und dem Interesse unbeschadet, mehrere vereinigte Menschen darstellt, unstreitig mein Vergnügen.

Localverhältnisse müssen hier freilich mit in Anschlag kommen, und die erste Sorge des Erfinders muß dahin gehen, solche Begebenheiten zur Darstellung zu wählen, an der viele Personen einen sichtbaren und natürlichen Antheil nehmen können. Denn sonst werden viele müßige Personen, die nur zur Ausfüllung der Fläche dienen, meine Aufmerksamkeit zerstreuen, und den Eindruck der würklich thätigen Figuren schwächen. Wenn man daher einen Künstler der Sparsamkeit wegen lobt, so ist dies von Fällen zu verstehen, wo der Reichthum zur Verschwendung würde.

Plafonds scheinen der Größe des Feldes wegen, welches der Künstler auszufüllen hat, zu dergleichen weitläuftigen Compositionen besonders geschickt. Allein eine Menge von einzelnen Handlungen, die nur einer unsichtbaren Beziehung wegen an einen Ort zusammen gedränget sind, machen die vollgepfropfte Fläche noch keinesweges zu einem Ganzen.

Dies

Dies ist hier der Fall. Die Mahlereien des Pietro da Cortona enthalten eine Gallerie von Gemählden eines Meisters, denen nichts als der Rahme fehlt, um sich von einander abzusondern: Und es scheint würklich, der Rahme würde hier keinen unwesentlichen Dienst geleistet haben, theils um die unschickliche Durcheinanderwerfung heidnischer und christlicher Vorstellungen zu vermeiden; theils den Standort näher zu bestimmen, aus dem das Einzelne perspektivisch richtig und doch nicht unförmlich erscheinen soll; überhaupt aber, um aller Verwirrung vorzubeugen. Die Allegorie hätte dadurch an Deutlichkeit nicht verlohren, weil das Mittelgemählde die Beziehung der übrigen Gemählde hinreichend würde angedeutet haben. Freilich wäre die Decke dann nur eine Gallerie geblieben, in der man zur Ehre des Besitzers Gemählde aufgestellt hätte, welche durch würkliche Beispiele die abgezogenen Begriffe seiner Tugenden versinnlichen sollten; und jetzt sieht man den Himmel offen, man sieht eine Erscheinung. Aber welchen Himmel? In dem personificirte Abstracta christlicher und heidnischer Tugenden, sogar bestimmte Charaktere von Gottheiten, durcheinander schweben, und auf die abentheuerlichste Art!

Das Auge hat die gröste Mühe, die einzelnen Vorstellungen auseinander zu trennen. Nirgends findet es Ruhe.

Ein Sturmwind scheint die Figuren an ihren Platz geworfen zu haben. Das Feuer des Mahlers zeigt sich in ungebändigter Einbildungskraft. Die Stellungen sind übertrieben: die Köpfe ohne Ausdruck

und unter einander sich alle ähnlich. Die Zeichnung hat mehrere Incorrektionen. Das Colorit, welches sehr gelitten hat, kann glänzend, kann gefällig gewesen seyn, aber wahr war es nie. Das Licht ist äußerst willkührlich, und nur in der Absicht zu blenden vertheilt. Kurz! das ganze Gemählde ist ein schöner Schein, hinreichend den Blick in die Höhe zu ziehen, aber nicht ihn anzuheften.

Vielleicht ist dies Alles, was man von einem Plafond verlangen darf, und betrachtet man diese Mahlereien mit gehöriger Rücksicht auf diese Bestimmung, so wird man der Fruchtbarkeit an geistreichen Erfindungen, der Leichtigkeit der Behandlung, und vorzüglich der perspektivischen Würkung, die niemand besser verstand, als Pietro da Cortona, alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen müssen.

Möchte Pietro da Cortona doch nichts als Plafonds gemahlt haben! Dorthin gehört jenes wilde Feuer, jene handwerksmäßige Fertigkeit, welche die Italiener Spirito nennen, dort erwarten wir nur Schein nur Schminke. Allein wenn wir Gemählde von ihm sehen, die auf nähere Prüfung berechtigt seyn sollten, so müssen wir ausrufen, was jener Spartaner dem Sophisten antwortete, welcher sich rühmte, seine Zuhörer alles glauben zu machen, was er wollte: Beim Himmel! es giebt keine Kunst, und es wird nie eine Kunst geben, deren Grund nicht Wahrheit sey!

Pietro da Cortona, und sein Stil.

Pietro Berettini ward 1596. zu Cortona gebohren, und lebte bis 1681. Er ist unstreitig der Stifter des falschen Geschmacks, der sich in der letzten

letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auszubreiten anfieng, bis in die Mitte des jetzigen allgemein fortgedauert hat, und bis jetzt noch nicht allgemein ausgerottet ist.

Die Carracci strebten nach Vereinigung aller Theile der Mahlerei, die ein Gemählde zu einem vollkommenen Ganzen machen können. Sie wollten nichts aufgeben, alles umfassen, was man sich in dem Ideale eines großen Mahlers vereinigt denken darf. Die Unmöglichkeit, diese Forderungen, die der Künstler an sich selbst macht, durch würkliche Erfüllung zu befriedigen, sah Pietro da Cortona ein, allein er traf einen Ausweg, machte der Menge glauben, daß sie erfüllt wären, und betäubte durch ihren Beifall sein eigenes Gefühl, und das Gefühl weniger Kenner.

Wir haben vorhin dem Paolo Veronese einen ähnlichen Kunstgriff abgemerkt. Sophist für Sophist: Beide machten sich die Schwachheiten ihres Jahrhunderts zinsbar. Paolo bezauberte die gröbern Sinne eines Volks, das unter Sorge für Erwerb und Herrschsucht zur Ausbildung der feineren keine Zeit übrig behielt: Pietro brachte den Witz seiner Zeitgenossen in Schwingung, die zu gelehrt, um an bloßer Treue der Darstellung Unterhaltung zu finden, zu wenig aufgeklärt, um das Einfache zu schätzen, in der Mahlerei wie in der Poesie Concetti suchten. Herzen die das Bedeutungsvolle von dem Spitzfindigen, das Wahre von dem Schein, den Reitz von der Affektation zu unterscheiden wissen, sind von jeher seltener gewesen, als Augen die geblendet

seyn mögen, oder Köpfe, die ihr Sümmchen von Kenntnissen durch Enträthselung verwickelter Erfindungen verzinsen wollen.

Jeder Künstler, der gegenwärtigen Ruf, Zuneigung der Großen, wohlbesetzte Tafeln, dem Bewußtseyn seiner Vollkommenheit, dem Beifall der Wenigen unter seinem Volke, die würklich sehen und wägen, und die Meinung kommender Jahrhunderte bestimmen, vorzieht; der folge der Verfahrungsart des Paolo und Pietro, der schicke sich in den herrschenden Geschmack. Vielleicht ist dies allein wahre Klugheit des Weltbürgers, allein für das Beste der Künste ist zu wünschen, daß ihre Anhänger stets arglose Erdenbewohner bleiben mögen.

Alles was den Blick des Kenners auf einen Augenblick anzieht, und den unaufmerksamen Zuschauer gerade so viel Augenblicke unterhält als er unterhalten seyn will, findet sich in den Gemählden unsers Meisters. Allegorien, die das Herz leer lassen, aber den Witz beschäfftigen: eine Menge von Figuren, die einzeln unrichtig gezeichnet, doch im Ganzen durch keine auffallende Vernachläßigung der Verhältnisse beleidigen: Eine Anordnung, die den Regeln der poetischen Erfindung gemeiniglich zuwider, die mahlerische Würkung trefflich unterstützt: Nur ein Kopf für jedes Alter, für jedes Geschlecht, aber dieser gefällig gewählt. Kein vollständiger Ausdruck, aber ein verständlicher durch übertriebene Gebärden. Ein Colorit das ohne wahr zu seyn, die Tafel hell, lieblich, und aus einem Tone färbt: Eine Beleuchtung endlich, die wenn sie gleich unerklärbare

klärbare Wege nimmt, doch immer dem Auge durch Abwechselung des Lichts und Schattens Unterhaltung gewährt:

Ich dächte ein Theil der zauberischen Künste wäre erklärt, wodurch das Blendwerk eines Pietro da Cortona den flüchtigen Beobachter anzieht.

Aber worin liegt das Geheimniß, welches zugleich den Künstler, den aufmerksamen Liebhaber, jener Fehler wegen, beschwichtiget. Denn wenn gleich das Mittelmäßige den großen Haufen anfangs stärker rührt, als das sehr Gute, weil es ihm näher ist; so verläßt er doch bald seine Creaturen, wenn der selbstständige Mann ihm versichert, daß er sich lächerlich machen würde, sich ihrer ferner anzunehmen.

Man mag sagen, was man will, das Vergnügen, welches die nachahmenden Künste dem denkendsten Kopfe gewähren, als Künste gewähren, hängt doch immer zum großen Theil von der Treue der Nachahmung, und von der Bewunderung der Geschicklichkeit des Künstlers ab. Wie natürlich! wie künstlich! ist ein Ausruf, der von dem: wie schön! noch ganz verschieden ist, und den gewiß der erste Anblick eines Blumenstraußes von van Huysum selbst einem Winkelmann, so voll sein Kopf auch immer von Idealen war, wird abgejagt haben.

Allein die Darstellung eines Vorwurfs, so baar wie wir ihn täglich in der Natur finden, wird unsere Aufmerksamkeit vorzüglich alsdann wenig fesseln, wenn wir schon mehrere ähnliche Nachbildungen kennen, und die Geschicklichkeit des Künstlers, sollte er auch noch so viel Aufwand derselben gemacht haben,

wird uns nach einer gewissen Folge guter Nachahmer, wenig mehr auffallen.

Bei einem Volke, das eine so versatile Einbildungskraft hat, als der Italiener, hat der Künstler keinen unbedeutenden Anspruch auf ihre Achtung, der ihnen schon gewöhnlich gewordene Vorstellungen in einem neuen Lichte zeigt, und dadurch zu gleicher Zeit ihre Aufmerksamkeit auf den Vorwurf selbst, und auf die Geschicklichkeit des Künstlers, der ihn hervorgebracht hat, gleichsam zu verstählen weiß.

Erklärung des Worts: il Spirito in der Mahlerei.

Diese Neuheit verbunden mit der Gabe seine Geschicklichkeit recht fühlbar zu machen, ist es was die Italiener mit dem Worte con Spirito von einem Werke, als höchstes Anrecht auf ihre Bewunderung rühmen.

Man sieht leicht, wohin das führt. Die Schwierigkeiten neu zu seyn, werden mit jedem Jahre größer. Man verfällt endlich auf solche Extravaganzen — daß es einem Carraccio, einem Mengs durch Zurückführung auf Wahrheit, wieder neu zu werden glückt.

Das Gefühl der Geschicklichkeit des Künstlers hängt vorzüglich von der Leichtigkeit der Behandlung ab. Um leicht zu mahlen, wird man anfänglich nur unbestimmt, und hört damit auf zu klecksen.

So sieht man noch jetzt die Werke der neueren Napolitaner und Venetianer: und um eben so witzig zu sprechen, wie sie mahlen: — über das Geistreiche in ihren Erfindungen ist die gesunde Vernunft, und über das Geistreiche der Behandlung das Körperliche verlohren gegangen.

Pietro

Pietro da Cortona der erste Vorgänger auf diesem Wege zu gefallen, nachdem die Carracci und ihre Schüler an Wahrheit wieder gewöhnt hatten, ist noch nicht bis zum Abentheuerlichen vorgedrungen; und man kann daher noch gerecht seyn gegen den Aufwand von Erfindungskraft, und gegen die Leichtigkeit der Ausführung, die er in seinen Werken zeigt. Sie scheinen wie ein Hauch auf die Tafel geblasen. Dies nennen die Italiener il Sfumato, und dieser Vorzug hat neben der vortrefflichen mahlerischen Anordnung, den großen Kenntnissen der Linien-Perspektiv, und dem hellen, lieblichen, harmonischen Ton der Farbe, diesem Meister, selbst bei Kennern, das Lob des geistreichsten Handwerkers zu Wege gebracht.

Erklärung des Worts: il Sfumato.

Seine Gewänder sind in unbestimmte Falten, und vorzüglich die weißen in zu viel kleinliche, wie etwa Flor, gelegt. Daran kennt man ihn am leichtesten wieder. Doch! er ist sich stets so ähnlich, daß man keine Gefahr laufen wird, wenn man eins seiner Bilder gesehen hat, die übrigen zu verkennen.

In dem folgenden Saale.

Eine Copie der Transfiguration Raphaels. Die Köpfe sind ohne Charakter; die Zeichnung ist ohne Richtigkeit. Die Schatten sind nachgeschwärzt.

Mehrere Cartons zu Tapeten von Romanelli. Sie können auch von einem Schüler des Pietro da Cortona seyn.

Ein großes allegorisches Gemählde. Es hat viel von Valentin.

Büsten: Vitellius Lucius Verus. Marcus Aurelius. Der Kaiser Aelius. Julia di Tita.

† Ein sogenannter Marcus Brutus, sehr schön.

† Ein schöner Kopf eines jugendlichen Weibes, mit einer Hauptbinde.

Ein Pabst.

An Statuen.

Ein junger schöner Hercules, die Arme modern.

Eine Amazone mit modernen Armen.

Mehrere weibliche Figuren, die als Ceres restaurirt sind.

Zwei Kaiserinnen, deren eine eine Faustina, die andere eine Plotina zu seyn scheint.

Ein kranker Faun, eine ekelhafte Vorstellung von Bernini.

Eine Consular-Statue, die zwei Büsten auf den Händen trägt. Man nennt sie den ältern Brutus mit den Söhnen. Sie ist mittelmäßig.

* * *

In einem andern Saale.

Zwei Gemählde von Romanelli. Das eine stellt ein Bacchanal, das andere ein Götterfest vor.

* * *

In einem daran stoßenden Zimmer.

† Die heilige Magdalena, eine halbe Figur von Guido. Man glaubt es sey eine Copie nach dem größern Gemählde in den obern Zimmern, aber es ist wahrscheinlicher eine Wiederholung desselben Gegenstandes von der eigenen Hand dieses Meisters: Denn einige Partien sind hier schöner, als in dem obern Gemählde. Der Ausdruck zerknirschter Reue ist vortrefflich. Die Zeichnung ist sehr fein, doch kann die linke Brust etwas zu tief liegen. Das Gewand scheint manierirt. Die Färbung fällt ins Graue.

† Die Spieler von Carravaggio. Dies Gemählde vereinigt viele Schönheiten. Ein Paar falsche Spieler betriegen einen dummen Neuling. Die Mine von Einfalt in dem letzten ist unvergleichlich. Einer der Schelme spielt mit ihm, und zieht hinten eine falsche Carte hervor, während daß sein Geselle, der hinter dem Betrogenen steht, ihm mit den Fingern die Zahlen der Carten desselben zeigt. Der Ausdruck ist vortrefflich, die Zeichnung gut, die Färbung kräftig, und das Helldunkle von sehr pikanter Würkung. Die Spieler von Carravaggio.

Simson vom Calabrese, David vom Carravaggio.

H. Petrus, erste Manier des Guido.

Eine Lautenspielerin nach dem Originalgemählde des Carravaggio im Pallast Giustiniani.

† Ein Portrait Raphaels mit der Jahrszahl 1518. Es ist zweifelhaft, ob es von ihm sey.

Inzwi-

Inzwischen bleibt es allemal ein schönes Gemählde, obgleich die Färbung sehr verblichen ist.

Carita man legt sie dem Guido bei. Es könnte wohl eine Copie seyn.

Ein todter Christ, in der Verkürzung. Schule der Carracci.

† Jacob, dem Rahel zu trinken reicht, von Poussin. Die Anordnung dieses Gemähldes ist wie gewöhnlich, sehr gut. Die Weiber haben gute Formen. Die Figur Jacobs ist nicht edel genug, und die Gewänder sind zu gesucht. Die Färbung ist verblichen.

Zwei Brustbilder aus Tizians Schule.

Ein Kopf im Pelze, wahrscheinlich von Paul Veronese.

Ein schönes Bildniß eines Cardinals, von Scipio Gaetani.

† Angelika und Medor zwei angenehme Figuren von Augustino Carraccio.

Heil. Hieronymus von Gerhard della notte oder Honthorst.

Zwei Skizzen von Poussin, aus der römischen Geschichte.

Opferung Isaacs, und eine heilige Catharina, vom Carravaggio.

Christ im Oehlgarten von Lanfranco.

Heil. Familie, angeblich von Albano.

* * *

In einem andern Zimmer.

Dädalus und Icarus von Guercino.

Drei alte Köpfe und ein Kind, das einen Apfel hält, aus der Venetianischen Schule.

* * *

Wohnzimmer des Prinzen.

† Esther und Ahasverus. Dies schöne Bild ist durch den Kupferstich des Strange bekannt geworden. Die Anordnung ist gut. Der Ausdruck der in Ohnmacht fallenden Esther, und des Schreckens der Frauen die sie umgeben, wahr, aber nicht edel. Der König sollte einen Ausdruck von Gutherzigkeit und Hoheit haben. Allein dieser ist misglückt, und zur kleinmüthigen Repräsentation herabgewürdiget. Die Färbung, die sehr gelitten hat, fällt ins Rothe. Das Helldunkle ist der vorzüglichste Theil dieses Gemählides. Esther und Ahasverus von Guercino.

† Tobias, der seinen Vater heilt. Wahrer aber niedriger Ausdruck. Von Valentin.

* * *

Zimmer der Prinzessin.

Die Madonna, die über dem schlafenden Christ betet, nach dem Originalgemählde des Guido im Pallast Doria.

Heilige Familie von Carlo Maratti. Das Profil der Madonna ist reitzend.

Wenn

Wenn man sich auf die andere Seite des Pallasts wendet, so trifft man noch einige Zimmer an, in denen Gemählde hängen. Vielleicht sagt man von diesen dasjenige mit Recht, was man im Ganzen der Barberinischen Sammlung vorwirft: Daß viele gute Originale mit Copien ausgetauschet sind. Jedoch finden sich hier auch einige Originale, unter denen ich folgende auszeichne:

In einem Zimmer mit lauter Bildnissen.

† Eine Frau in schwarz gekleidet voller Wahrheit.

Ein alter Mann gleichfalls in schwarzer Kleidung. Sie scheinen beide aus der Venetianischen Schule zu seyn.

† Eine Hagar mit dem Engel von Andrea Sacchi oder wie andere wollen, von Mola.

Ein heil. Hieronymus von Guercino.

Eine heilige Familie von Pietro da Cortona.

Jacob mit den Engeln, von Lanfranco.

Einige Bilder von Ciroferri, unter andern ein Opfer.

Einige andere von Camassei. [14])

In

14) Andreas Camassei, Schüler des Domenichino. S. d'Argensville. Man sucht ihn vergebens beim Fueßli, T. 125 der neuen folio- Ausgabe.

In einem der Zimmer dieses Geschosses — ich will aber die Wahl haben, ob es nicht in einem der vorhergehenden auf der andern Seite sey — ist auch ein Plafond von Andreas Sacchi. [15])

* * *

Zimmer, in dessen Mitte ein Springbrunnen.

Rund um diesen Springbrunnen stehen einige Statuen, unter denen ich einen kleinen Priester der Cybele und ein Kind bemerke.

Die Priester der Cybele zeichnen sich aus, durch weibliche Formen, die ihre verschnittene Natur andeuten, durch die phrygische Kleidung, und den unbedeckten Unterleib.

Wiedererkennungszeichen eines Priesters der Cybele.

Auch

15) Ich gestehe mit meiner gewöhnlichen Aufrichtigkeit, daß ich diesen Plafond übersehen habe. Ich bin auch von meinen Führern nie darauf aufmerksam gemacht worden, ob ich gleich diesen Pallast zu mehreren Malen besucht habe. Er soll mehrere auf der Erdkugel triumphirende Tugenden vorstellen, die den Inbegriff der göttlichen Weisheit des Pabstes ausgemacht haben. Richardson Descript. des tabl. etc. T. III. S. 264. spricht mit vielen Lobeserhebungen davon, und sagt: es sey eines der anziehendsten Werke, die er jemals gesehen habe; das Colorit zart und lieblich. Hingegen Volkmann Historisch kritische Nachrichten, Th. 2. S. 285. behauptet: die Zusammensetzung sey sehr mittelmässig, das Colorit schwach, das Ganze thue keine Würkung, jedoch treffe man in einigen Köpfen einen guten Ausdruck an.

Auch sind in den Nischen der Wand Statuen und Büsten befindlich. Es schien mir nicht, daß etwas Außerordentliches darunter wäre.

* * *

Zimmer im obern Theile des Pallasts, welche zu meiner Zeit der Duca di Monte Libreto bewohnte.

In dem ersten Zimmer ist nichts Merkwürdiges anzutreffen.

* * *

In dem zweiten.

Tod des Germanicus von Poussin.

† Der Tod des Germanicus von Poussin.

Germanicus war vom Tiber an Kindes Statt angenommen. Er starb in Antiochia. Man glaubt, daß Tiber eifersüchtig auf seinen Ruhm, ihn durch einen gewissen Piso und dessen Weib Plancina habe vergiften lassen. Folgende Nachrichten von den letzten Stunden dieses großen Mannes liefert uns Tacitus.

„Als er sein Ende herankommen sah, beschwor „er seine Freunde, ihn an seinen Feinden, dem Piso „und dessen Weibe der Plancina wegen der empfind„lichen Kränkungen zu rächen, die er im Leben von „ihnen hatte erdulden müssen; und die Verrätherei, „nicht ungeahndet zu lassen, mit der sie jetzt seinen „Tod auf die schändlichste Weise befördert hatten.

„Die erste Pflicht der Freundschaft, sprach er, „ist nicht den Abgeschiedenen mit müßigen Klagen zu „ehren, sondern seines Willens eingedenk, seine Auf-

„träge

„träge auszuführen. Auch Unbekannte werden den „Germanicus beweinen, ihr werdet ihn rächen, „wenn ihr anders an ihm, nicht an seinem Glücke „gehangen habt. Zeigt dem römischen Volke die „Enkelin des vergötterten August, diese meine Gat„tin: zählt ihm meine sechs Kinder vor. Erbar„men wird den Anklägern zur Seite stehen, und be„rufen sich die Angeklagten auf einen schändlichen „Befehl; man wird ihnen nicht glauben, oder keine „Entschuldigung darin finden.

„Die Freunde ergriffen die Hand des Sterben„den und schwuren: eher den Geist aufzugeben, als „den Vorsatz ihn zu rächen.

„Darauf kehrte er sich zu seiner Gemahlin, und „bat sie bei seinem Andenken, bei der Zärtlichkeit zu „ihren gemeinschaftlichen Kindern, ihre Erbitterung „zu unterdrücken, ihren Geist unter das widrige „Schicksal zu beugen, und nach ihrer Rückkehr in „die Stadt durch keine Anmaaßung auf einen Antheil „an der höchsten Gewalt diejenigen aufzubringen, „welche sie in Händen hätten.“

So weit die Erzählung, aus der der Künstler drei verschiedene Zeitpunkte zur sichtbaren Darstellung herausheben zu können scheinet.

Einmal: denjenigen während des Anfangs der Rede des Germanicus;

Zweitens: denjenigen, in dem er seine Rede endigt, und seine Freunde herzueilen, ihm Rache zu schwören;

Drittens: denjenigen, wo er seine Frau zur Mäßigung ihres hohen Geistes ermahnet.

Unterscheidungszeichen des interessantesten Augenblicks einer Begebenheit zur sichtbaren Darstellung in Rücksicht auf Ausdruck.

Alle Kunstrichter empfehlen dem Mahler den interessantesten Moment, Zeitpunkt, Augenblick, die interessanteste Situation in einer Begebenheit zu wählen. Recht wohl! Aber welches ist hier der interessanteste Augenblick? Ist es derjenige, der den Geschichtschreiber am mehresten beschäfftiget hat, der Rede; oder derjenige, über den er am geschwindesten weggeht: die Freunde traten herzu und schwuren ꝛc. ꝛc.?

Dies verdient eine Erörterung.

Ich nehme hier das Wort Interesse für Theilnehmung des Beschauers an den Gedanken, an den Empfindungen, an denen davon abhängenden Handlungen, der Personen, die im Bilde zur Darstellung einer Begebenheit vor uns aufgestellet sind. Ich rede also von der dramatischen Mahlerei, von größeren historischen Compositionen; von dem Interesse, welches der Ausdruck zu einem sichtbaren Zwecke thätiger Personen giebt. Von dem Interesse, welches die einzelne Figur, die beschreibende Darstellung einer bestimmten Person in einer bekannten thätigen Lage giebt, rede ich nicht: noch weniger von dem Interesse, welches die schöne Gestalt in Ruhe einflößt, durch Uebereinstimmung der Züge, Individualität des Charakters, Reiz der Stellung u. s. w. am allerwenigsten aber von dem Interesse, welches wir an der Geschicklichkeit des Künstlers bei der Ausführung nehmen. Von diesen Quellen des Interessanten in den schönen Künsten vielleicht ein andermal.

Also hier einiges über die Frage: welcher Augenblick ist in Rücksicht auf Ausdruck mehrerer zu

einer

einer Handlung vereinigten Personen unserer Theilnehmung am würdigsten? Und da antworte ich: derjenige, der den vollständigsten, den bestimmtesten, und den abwechselndsten Ausdruck motivirt.

Ich habe von jeher eine größere historische Composition als ein stillstehendes pantomimisches Drama betrachtet, das von der fortschreitenden Pantomime sich dadurch unterscheidet, daß es mit einem Male verstanden und empfunden werden muß.

Das Interesse, welches wir daran nehmen, scheint, in Rücksicht auf Ausdruck, auf dem nämlichen Grunde zu beruhen, worauf das Interesse an jeder dramatischen Darstellung gebauet ist. Unsere Neugierde will zu gleicher Zeit unterhalten und befriedigt, gereizt und gestillet seyn. Wir verlangen eine Verwickelung, einen Knoten, neben der Auflösung; eine Schwierigkeit neben der Erklärung, in dem angehefteten pantomimischen Auftritte, wie in dem pantomimischen Drama, worin sich mehrere Auftritte folgen.

Sonderbar! wird man rufen; und doch ist nichts natürlicher, nichts sicherer, nichts auf eine tägliche Erfahrung unumstößlicher gebauet. Warum zieht ein Haufen zusammengedrängten Volkes den Blick des Mannes aus dem Fenster, oder aus einer andern Entfernung an sich? Die Scene ist bereits geordnet, er hat sie nicht entstehen sehen, er hört nicht die Worte, welche die dabei interessirten Menschen sprechen; sie suchen nicht sich ihm verständlich zu machen: Aber ihre Thätigkeit spannt seine Neugierde, er sucht nach dem Motive: Er findet es, er löset auf, er ist unterhalten.

Also der Ausdruck von Thätigkeit, den der Beschauer an denen im Bilde aufgestellten Personen bemerkt, ist, wenn ich so sagen darf, das Problem; die Entdeckung des Motivs, die Solution. Er liebt die Billigkeit des Affekts zu beurtheilen, das unterhält ihn: er findet ihn wahr, das muß ihn rühren.

Man könnte die Sache umkehren. Der Mann im Fenster sieht einen Todten, einen Kranken auf der Gasse fallen. Wie werden sich die Umstehenden dabei gebärden? Das ist die Aufgabe: die Wahrnehmung der Gebärden, die Auflösung. Ich bin es zufrieden.

Ich bin es zufrieden, sage ich; aber mit der Einschränkung: das stillstehende pantomimische Drama gebe mir die Illusion eines würklichen Auftritts, den ich in der Natur aus der Ferne, ohne Verdollmetschung durch Worte, durch den bloßen Blick erkenne, so vollständig, als es nur immer sie zu geben im Stande ist: Der Mangel irgend eines Theiles, der zur Erklärung nöthig ist, erinnere mich nicht daran, daß es nur Aefferei ist; daß sich gewisse Personen nur so hingestellet haben, um mir zu zeigen, wie sie da stehen könnten, wenn ein Todter oder Kranker würklich vor ihnen läge, ob er gleich nicht da liegt. Mit einem Worte: Der Ausdruck der interessirten Personen sey nicht ohne das Motiv ihres affektvollen Zustandes in dem Bilde anzutreffen.

Nur gar zu gewöhnlich ist der Misbrauch den man von der Mahlerei als einer bloßen Hülfskunst der Geschichte oder der dichterischen Fabel macht.

Man

Man sieht ein Gemählde als einen erläuternden Kupferstich an, der einem Buche beigefügt worden; und für jeden Beschauer der nicht die Stelle des Geschichtschreibers oder Dichters gegenwärtig hat, woraus das Sujet des Bildes genommen ist, bleibt es alsdann ein quälendes Fragment, das weder Herz noch Geist befriedigt.

Ein solcher Misbrauch ist dem Gange zuwider, den unsere Erfahrungen über das Interesse eines Bildes zu nehmen pflegen: dem Anspruch, den auch ungelehrte, aber von Herz und Auge gebildete, Genießer der schönen Künste auf ästhetische Würkung von einem Gemählde zu machen berechtiget sind; und dem Begriff von Vollkommenheit eines Werks, die von Selbstständigkeit unzertrennlich ist. Endlich zieht dieser Misbrauch auch den Verlust einer großen und der Mahlerei eigenthümlichen Schönheit nach sich.

Der Liebhaber der in eine Gallerie tritt, sagt sich nicht: ich habe den Tacitus gelesen, ich bin doch neugierig, wie Poussin den sterbenden Germanicus wird vorgestellet haben! Nein, er sieht einen Kranken, der mit einer Hand auf sein weinendes Weib, auf seine jammernden Kinder zeigt, und die andere gegen Männer ausstreckt, die sein Lager umringen, auf ihn zu eilen, Antheil an ihm nehmen, etwas verheißen. Warum sind sie so thätig? Warum weichen ihre Körper auf diese bestimmte Art von der Lage eines Körpers in Ruhe ab? Dies sind die ersten Fragen, die die Neugierde thut. Sie entdeckt das Motiv: den Sterbenden, der seine Freunde um Beistand für seine Familie anruft; nun geht sie

wieder auf den Ausdruck zurück, und prüft dessen Wahrheit.

Wehe dem Liebhaber des Schönen, der den Tacitus nicht gelesen hat, wenn das Bild nicht sagt, warum sich die darauf vorgestellten Personen so und nicht anders gebärden! Aber wehe auch dem gelehrten Künstler, der sich auf ein Buch beruft! Man wird dem Vorgeben nicht glauben, möchte ich mit dem Germanicus sagen, oder es als Entschuldigung nicht gelten lassen.

Denn werden wir wohl selbst bei der bekanntesten Geschichte, die das Sujet eines fortschreitenden pantomimischen Dramas ausmacht, dem Compositeur die Exposition der Schicksale schenken, die seine handelnden Personen in den Affekt versetzen, der uns durch Gebärden verdollmetscht werden kann? Würden wir es dem Noverre Dank wissen, wenn er uns einzelne abgerissene Scenen aus der Geschichte der Horazier und Curiazier geliefert, und sich übrigens des Zusammenhangs wegen auf den Livius berufen hätte, der in den Händen eines jeden wohlerzogenen Menschen ist?

Ich kann nur dasjenige Werk der schönen Künste für ein vollkommenes Werk gelten lassen, das für sich so vollständig ist, als es die Gränzen der Kunst zulassen: und so lange ich im täglichen Leben, auf dem Theater und in den Gemählgallerien Darstellungen von Handlungen finde, deren Ursache und Würkung ich ohne Dollmetscher mit einem Blicke wäge und erkenne; so lange mache ich an jedes Werk, das auf Vollkommenheit Anspruch macht, dieselben

Forde-

Forderungen. Welche Quelle neuer und der Mahlerei eigenthümlicher Schönheiten in der gleichzeitigen Beäugung der Ursach und der Aeußerung der Affekten liege, davon noch weiter unten.

Also der interessante Ausdruck eines dramatischen Gemähldes muß vollständig seyn, das heißt: ich muß dessen Billigkeit nach der Ursach die ihn motivirt, aus dem Bilde selbst beurtheilen können.

Und wie kann ich das, wenn er nicht zu gleicher Zeit äußerst bestimmt ist, wenn ich mir nicht sagen kann: der Mann der sich so und nicht anders gebärdet, muß nothwendig von einem Objekte die und keine andere Impression erhalten haben?

Gedanken die der aufgestellte Akteur als Gedanken in seiner Seele bewahrt, lassen sich nicht mahlen. Denn die einzige Art wie die Mahlerei das was in dem Innern des Menschen vorgeht, sinnlich macht, ist die Veränderung, die dadurch auf den Körper hervorgebracht wird, und durch bloße Vorstellungen, Ideen, Begriffe, wird die Lage des Körpers nicht besonders modificirt. Doch! sollte der Akteur im Bilde, der gemahlte Akteur nicht wiederum zum Mahler werden können? Elender Behelf! der längst von dem Theater proscribirt ist, und den wir auch im Rahmen nicht dulden sollten. Ein gemahlter Akteur, der auf ein anderes Gemählde im Bilde zeigt, das die Gedanken seiner Seele schildert, ist mir eben so frostig lächerlich und anmaaßend unwahrscheinlich, als der Mimiker, der, wenn er die Welt bezeichnen will, den Arm in einen Cirkel herum wendet. Man muß sich immer denken, daß die vor

uns aufgestellten Akteurs würklich reden, daß wir nur zu weit entfernt sind, sie zu hören. Man gehe ans Fenster, in jeder Minute werden uns verständliche Auftritte erscheinen, wobei für uns kein Wort geredet wird, wobei man gar nicht die Absicht hat uns zu verständigen, und wo wahrlich die Gemählde die man uns in dieser Absicht vorhalten könnte, ziemlich weit hergeholt werden müßten.

Gedanken also als Gedanken bringen keine merkliche Veränderung auf den Körper hervor. Es ist wahr! selbst ernste Betrachtung, ruhiger Dialog, Raisonnement, lassen sich im Allgemeinen und in so fern versinnlichen, als das Herz daran unvermerkt Theil nimmt, und die Seele dadurch in eine gewisse Fassung gesetzt wird, die sich auf der Oberfläche des Körpers äußert: Mithin läßt sich die Art, wie die Seele überhaupt denkt, durch die Modification des Körpers mahlen: Aber das was sie denkt, die einzelnen Gedanken keinesweges.

Und wenn sich nun die einzelnen Gedanken nicht angeben und bezeichnen lassen, so ist der Ausdruck eines Betrachters, eines Redenden, eines raisonnirenden Philosophen ein elendes unbestimmtes Fragment, das weder unsern Verstand noch unser Herz zur theilnehmenden Mitempfindung aufzufordern im Stande ist: ein Ausdruck der von dem Zustande eines Körpers in Ruhe so wenig abweicht, daß es für das theilnehmende Auge eben so gut wäre, er wiche gar nicht davon ab. Er mag wohl sehr gute Sachen sagen, der Mann dort der demonstrirt, aber was habe ich davon? ich kann ihn nicht hören.

Die

Die berühmte Landschaft des Poussin: et in Arcadia ego ist bekannt. Hier sieht man ein Grabmal. Auf dem Deckel des Sarcophags liegt die Statue eines jungen Mädchens in der Blüthe der Jahre. An der Urne selbst steht die Innschrift et in Arcadia ego (Auch ich war in Arcadien). Man setze den Socrates dabei, in der Fassung wie er die tiefsten Untersuchungen über die Unsterblichkeit der Seele angestellt hat; Man setze die Todtengräber aus Shakespears Hamlet dabei mit dem Ausdruck den sie gehabt haben könnten, wenn sie die feinen witzigen Gedanken, die ihnen der Dichter beilegt, würklich aus sich selbst herausgesponnen hätten; welch ein unbefriedigendes Schauspiel für das bloße Auge, verglichen mit den Jünglingen und Mädchen die in Poussins Bilde mit Rosen den Leib umwunden, aber mit Schwermuth in Stellung und Mine, das frühe Grab ihrer Genossin betrachten.

Das Herz! das Herz ist es, dessen Affekte sich am bestimmtesten, am deutlichsten auf der Oberfläche des Körpers äußern, und uns durch ihre deutliche Bestimmtheit zur Theilnehmung einladen. Nicht die Operationen des Verstandes, nicht der Eindruck des bloßen Anschauens bringen eine so merkliche Veränderung auf den Körper hervor, daß sie von jedem durch den bloßen Anblick richtig ausgelegt, verstanden, und weil sich kein Antheil denken läßt ohne Kenntniß dessen was ihn verdient, mitempfunden werden könnten. Empfindungen also, Gefühle, die können wir mahlen, aber auch diese nicht alle mit gleichem Glücke,

Es

Es sind nämlich unter diesen Empfindungen und Gefühlen einige, die, so zu sagen, mehr intensiv als extensiv, concentrisch als excentrisch würken: bei denen die Seele entweder ihre Kräfte zu sehr innerlich braucht, um sie nach außen zu würken zu lassen, oder die Umstehenden auf die sie würken will, durch die bloße Größe der Empfindung zu sehr erschüttert glaubt, um nicht der Mitwürkung der Gebärden überhoben zu seyn. Vielleicht glaubt sie auch, daß die äußere Ruhe, den Begriff der Leichtigkeit erhöhe, mit der sie diese gewöhnlichen Menschen übernatürlichen Gesinnungen hegt; oder endlich, daß äußere Ruhe eine wesentliche Eigenschaft der Würde, der Hoheit des Geistes sey, deren Gefühl sie den Umstehenden mittheilen möchte.

Genung! Empfindungen die einen beträchtlichen Aufwand von Stärke, Festigkeit und Hoheit der Seele erfordern, sublime Empfindungen, äußern sich selten anders als durch Worte bei ruhigem Körper; lassen sich daher nicht bestimmt deutlich durch das Gemählde machen, und verlieren aus eben diesem Grunde ihre ästhetische Würkung. Die Worte des Corneille: qu' il mourut, die er dem Vater der Horazier in den Mund legt, macht keine Pantomime deutlich. Der Anfang der Rede des Germanicus, die Empfindung: Unbekannte werden mich beweinen, ihr werdet mich rächen, kann der Pinsel nicht versinnlichen.

Hingegen alle die Empfindungen, die sich gerne durch Gebärden mittheilen, diese als ein nothwendiges Verstärkungsmittel des Eindrucks, gleichsam

als

als Symbolen des Anziehens und Zurückstossens ansehen: Empfindungen der Zärtlichkeit, des Mitleidens, der Furcht, des Zorns, des Hasses u. s. w. sind für die Mahlerei äußerst geschickt. Sie sind deutlich, weil die handelnde Person nicht der Mahler sich durch Gebärden deutlich machen will; sie rühren, weil die handelnde Person nicht der Mahler durch Gebärden rühren will.

Dies wäre also das zweite Erforderniß eines interessanten Augenblicks für die Mahlerei: er muß Empfindungen motiviren, die sich gern durch Gebärden deutlich machen, deren Ausdruck bestimmt ist, und deswegen das Herz zur Theilnehmung einladen kann.

Ein drittes Erforderniß eines interessanten Augenblicks für die Mahlerei, besteht darin: daß er bei den verschiedenen Personen, die zur Darstellung einer Handlung concurriren, einen abwechselnden Ausdruck motivire.

An und für sich ist es schon eine Regel der sichtbaren Vollkommenheit, daß alle Einförmigkeit vermieden werde. Dazu tritt aber noch der Umstand, daß indem mehrere zusammen vereinigte Personen durch ihre verschiedene Lage gegeneinander ihre abwechselnden Gebärden wechselseitig motiviren, die Auflösung des gemeinschaftlichen Zwecks erleichtert, die Beurtheilung der Billigkeit und Wahrheit ihres Antheils im Einzelnen aber erschweret wird. Die Seele des Beschauers findet also zu gleicher Zeit eine größere Unterhaltung ihrer Neugierde, und eine bequemere Befriedigung derselben.

Außer-

Außerdem wird die Vorstellung von dem Eindruck, den die thätige Lage der Hauptfigur auf die Umstehenden gemacht hat, an Lebhaftigkeit gewinnen, wenn wir diese dadurch in thätige Lage versetzt sehen: und endlich liegt in diesem Reichthum des Ausdrucks der einzige Ersatz für den Verlust an Stärke und Schönheit des Ausdrucks, den der Mahler seiner Hauptfigur nicht in gleicher Maaße wie der Geschichtschreiber oder Dichter zu geben im Stande ist.

Wenn Tacitus uns den Germanicus während der Rede schildert, so geschieht es mit so interessanten Zügen, daß die Vorstellung in dem Bilde nie der Idee gleich kommen kann, welche die Größe des Redners erweckt. Dagegen sehen wir in diesem Augenblicke bei dem Dichter die Agrippina, ihre Kinder, die Freunde, entweder gar nicht, oder als unbedeutende Maschinen. Inzwischen sie sind es an und für sich gar nicht. Agrippina kömmt beim Schlusse der Rede in eine sehr interessante Situation, und die Freunde in eine nicht viel minder interessante; nur Germanicus verliert in diesem Augenblicke bei dem Geschichtschreiber in etwas. Die Mahlerei aber wählt dennoch diesen letzten, und macht dadurch, daß sie uns so verschiedene Menschen jeden für sich, und dennoch durch gleichzeitige Beschauung in derjenigen Lage zeigen kann, worin er am mehresten unserer Theilnehmung werth ist, auf gewisse Weise wieder gut, daß wir die Hauptfigur bei ihr nicht so interessant sich gebärden sehen, als bei den verschwisterten Künsten interessant reden hören können.

Hieraus

Hieraus scheint nun so viel klar zu folgen: daß wir nicht denjenigen Moment am liebsten gemahlt sehen müssen, der sich am liebsten erzählt hören läßt. Der Mahler ist nicht Ueberlieferer geschehener Begebenheiten, der uns fragen kann, was wir vorzüglich gern von den Todesumständen des großen Germanicus erfahren möchten: sondern wir müssen ihn als einen Zauberer betrachten, der, da er die abgeschiedenen Gestalten des Germanicus, der Agrippina, ihrer Kinder, ihrer Freunde, zwar auf beständig, aber nur unter der Bedingung erwecken kann, daß wir sie immerfort in eben der Lage sehen sollen, worin wir sie den ersten Augenblick erblicket haben, uns nun die Wahl unter verschiedenen Augenblicken läßt. Auf welchen wird sie fallen? Gewiß! Wenn wir die wahren Gränzen der Kunst nicht verkennen, und nicht unser einzelnes Vergnügen mit Aufopferung des allgemeinen besorgt wissen wollen, den, der den bestimmtesten, den vollständigsten und den abwechselndsten Ausdruck motivirt.

Wäre die alte Art die Schauspiele aufzuführen noch gewöhnlich, wo eine andere Person sprach, eine andere den Ausdruck durch Minen, Stellung und Bewegung unterstützte; so würden die Kennzeichen des Interessanten für die Mahlerei viel leichter anzugeben seyn. Man hätte sich nur die Ohren verstopfen dürfen, und den Zeitpunkt, wo der Ausdruck der stummen Akteurs zugleich dem Auge verständlich und dem Geiste unterhaltend gewesen wäre, dreist als den wahren Zeitpunkt des Interessanten für die Mahlerei angeben dürfen.

Hat man Abziehungskraft genung, um bei dem Anblick eines Gemählde die bestimmte Geschichte, die es darstellt, zu vergessen; so wird man noch jetzt dieses Prüfungsmittel des sichtbar Interessanten mit Vortheil anwenden können. Man darf sich alsdann nur fragen: würde ich den Ausdruck der dargestellten Personen deutlich, billig, und unterhaltend finden, wenn ich auch nichts von der vorgestellten Begebenheit wüßte? Verständiget der bloße Anblick der sichtbaren Lage der Akteurs solche Empfindungen, die mir interessant sind, wenn ich sie unvorbereitet in der Natur finde?

Die Bekanntschaft mit den bestimmten Worten, welche die Personen gesprochen haben, wird alsdann mein Vergnügen an der Vorstellung erhöhen, aber allein vollenden soll sie dieses Vergnügen nicht. Der Dialog ist in der Mahlerei ein Commentar, eine Note zu den Gebärden: die Gebärden sind keine Commentare zu den Worten.

Was aber von den Worten gilt, die der Dichter oder Geschichtschreiber den handelnden Personen in den Mund legt, gilt auch von allen denjenigen, die der Geschichtschreiber für sie redet, durch welche er uns mit ihren vorhergehenden und nachfolgenden Schicksalen bekannt macht.

Ich wiederhole eine Regel, auf die ich nicht genung zurückführen kann: das Auge eines jeden mache sich seine eigene Exposition, das Herz eines jeden seine eigene Erzählung: wenn die Erinnerung des einzelnen Beobachters hinzutritt, so vermehre sie nur das gegenwärtige Interesse durch Association des vorher empfundenen, und erkannten!

Wenn

Wenn diese Grundsätze auf das Bild des Todes des Germanicus angewandt werden, so finden wir, daß Poussin sie genau beobachtet, daß er gut gewählet hat.

Germanicus hat eben seine Rede geendigt, und noch zeigt seine Gebärde den Eindruck an, den er durch seine letzten Worte auf seine Freunde hat hervorbringen wollen. Sie sollten dem römischen Volke sein Weib und seine Kinder zeigen: Dieser Anblick würde das Mitleiden über jede Besorgniß vor höhern Schutz der Bosheit siegen lassen. Den Ausdruck, den er einst von seinen Freunden bei ihren Klagen vor dem Volke verlangt, den nimmt er schon jetzt in Mine und Stellung an, und verstärkt dadurch die Bewegungsgründe, mit denen er die Aufforderung zur Rache an seine Freunde unterstützt. Ja! er braucht vielmehr die einzigen, die eine stumme Sprache zulässt. Denn wie wird er sie mit bloßen Gebärden an die Pflichten der Freundschaft erinnern können; und wenn er es kann, etwa durch die Andeutung eines Gemähldes des Achilles, der um seinen Freund Patroclus zu rächen den Leichnam des Hektors schleift, wird dies Bild im Bilde so rühren wie diese lebenden Figuren, wenn gleich auf andere Art? Sehet diese Kinder, ruft er, diese Mutter! man hat ihnen ihren Vater genommen!

Richardson [15b]) sagt, man lese in der Mine des Germanicus mehr wehmüthiges Bitten an seine Freun-

15b) Description des Statues, Tableaux etc. T. III. p. 270.

Freunde, sich seiner Kinder anzunehmen, als Unmuth und Durst nach Rache: Das stimme mit der Geschichte nicht überein. Wer heißt ihn aber auch den Germanicus im Anfange der Rede zu sehen? mit dem Ende derselben stimmt der Ausdruck sehr überein.

Gesetzt aber: es wäre nicht. Was zwingt den Künstler mit der Begebenheit, die er von dem Geschichtschreiber entlehnt, zugleich die Art des Vortrages zu borgen? Pouſſin erzählt, die Sache auf diese, Tacitus auf eine andere Weise.

Sind aber würklich der Dichter und der Geschichtschreiber so weit aus einander? Wenn Germanicus seine Freunde zur Rache aufforderte, so übertrug er ihnen eine Pflicht, die nach der Moral der Alten seinen Kindern oblag. Ihr hülfloses Alter ließ dieses nicht zu: Der Vater bittet seine Freunde, sie derselben zu entledigen; so bat er sie doch wohl im Grunde, sich seiner Kinder anzunehmen.

Richardson sagt: dieser Gedanke sey niedrig und gewöhnlich. Das Niedrige finde ich nicht, und das Gewöhnliche dürfte kein Vorwurf seyn. Wer sich jetzt dem Bilde naht, ohne den Tacitus und den Germanicus zu kennen, der sieht einen Sterbenden, der seinen Freunden sein Weib und seine Kinder empfiehlt. Dieser Vorfall, wenn er sich täglich zutragen kann, und daher von jedem Menschen von Gefühl verstanden wird, ist darum noch nicht so alltäglich geworden, daß er unsere Aufmerksamkeit ermüdet, wenn

wir

wir ihn im Bilde wiederfinden. Hätte Poussin hingegen einen Mann mit einer Mine voll Unmuth zwischen betheurenden Freunden und weinenden Gattin und Kindern gemahlt, so würden ihn nur die Leser des Tacitus verstanden haben: Alle übrigen würden glauben er mache ihnen Vorwürfe, er klage sie als Urheber seines Todes an, und man wüßte nicht warum. Dann wäre es richtig, was Richardson sagt, daß man ohne Kenntniß der Geschichte von dem Sujet eines Gemähldes nichts verstehen könne.

Inzwischen dies nur zur Rechtfertigung des Gedankens unsers Künstlers: Denn bei der Ausführung ist es ihm wie in mehreren seiner Werke gegangen: Die Nebenfiguren übertreffen die Hauptfigur an Schönheit der Formen, und Adel des Ausdrucks.

Dem Germanicus zur Seite sitzt Agrippina, und verhüllt ihr Gesicht. Bei ihr das zweite ihrer Kinder, welches nur für den Schmerz der Mutter Empfindung zu haben scheint. Das Jüngste wird von der Wärterin herbeigetragen, und der älteste Sohn steht weinend hinter dem Bette des Vaters.

Einer der vornehmsten Officiere hebt auf dem Vorgrunde die Hand in die Höhe, gleichsam bei den Göttern Rache zu schwören. Mehrere Kriegsleute drängen sich herzu, dem Sterbenden ewige Treue zuzusagen. Zwei andere, die in Schmerz versunken sich im Hintergrunde halten, scheinen Personen zu

seyn, die er zu seiner Bedienung im Leben am mehresten um sich hatte.

Hier fällt es dem Richardson bei, wieder eine sonderbare Critik zu machen. Verführe man nicht mit besonderer Nachsicht mit dem Meister, sagt er, so müßte man annehmen, daß Germanicus und seine Freunde zu gleicher Zeit gesprochen hätten. Poussin bedarf dieser seiner Nachsicht nicht. Germanicus hat seine Rede geendigt, und in dem nämlichen Augenblicke fallen seine Freunde ein. So ist es der Stärke des Eindrucks angemessen, den seine Rede auf sie gemacht hat. Germanicus redet noch durch die ausdrucksvolle Gebärde, aber nicht mehr mit dem Munde. Der Sterbende, den die Sprache schon verlassen hat, sucht noch durch Zeichen und Minen sich verständlich zu machen. Richardson ist in seiner Critik stets von dem Eindruck geleitet worden, den der Anfang der Rede des Germanicus auf ihn gemacht hatte. Er hat den Mahler über den Geschichtschreiber vergessen.

Die Anordnung dieses Bildes ist vortrefflich. Es sind 16 Köpfe darauf, die sich einer dem andern nicht im Wege stehen. Auch ist die Wahl der Beiwerke sehr weise.

Ich habe schon von dem Ausdrucke der Figur des Germanicus geredet. Unter den Kriegern sind herrliche Köpfe. Die Zeichnung ist correkt, aber sie hat zu viel vom Basrelief an sich, und ist im Ganzen ein wenig steif. Die Gewänder sind zu gesucht und zu ängstlich behandelt. Die Haltung muß

vortreff-

vortrefflich in diesem Bilde gewesen seyn, auch war, wie ich glaube, die Färbung gut. Beide Partien aber haben zu sehr gelitten, um mit Zuverläßigkeit darüber zu urtheilen. [16a])

Mehrere **Romanelli's** und **Vouet's** die ich übergehe.

Mehrere **Bassano's**, unter denen einige Aufmerksamkeit verdienen.

* * *

Zweites Zimmer.

† Heilige Magdalena von Guido. Ganze Figur von vortrefflichem Ausdrucke und hoher Schönheit. Guido's Magdalenen sind Sünderinnen höherer Art, die durch ausschweifende Imagination fielen, nicht durch Eitelkeit oder zügellose Sinnlichkeit. Die Zeichnung ist von höchster Feinheit. Das Gewand hat nur etwas Trockenheit in dem Wurf der Falten. Die Färbung fällt ein wenig ins Graue. Heil. Magdalena von Guido.

† Der heilige Andreas Corsini, von demselben. Es ist unmöglich einen wahreren Ausdruck religiöser Schwärmerei zu sehen. Der Heilige glaubt sich in seiner süßen Träumerei schon entkörpert, und zu der Gemeinschaft mit den obern Geistern erhaben. Zugleich herrscht viel sanfte Güte auf dem Gesichte, nebst einer Ahndung von Kränklichkeit. Die Zeich- Heiliger Andreas Corsini von demselben Meister.

16a) Richardson wirft dem Bilde einige Incorrektionen in der Zeichnung, und einen Mangel an Haltung vor.

nung ist sehr correkt und fein: Die Färbung wieder etwas schwach.

Die vier Evangelisten von Guercino.

Der heilige Hieronymus, angeblich von Spagnolet.

Drittes Zimmer.

Die Eitelkeit und Bescheidenheit von Leonardo da Vinci.

† Die Eitelkeit und Bescheidenheit. Eins der schönsten Gemählde von Leonardo da Vinci. Man kann die Idee des Mahlers nicht recht begreifen, also auch nicht den Ausdruck recht beurtheilen. Inzwischen bleibt der Kopf der Eitelkeit immer etwas zu manierirt. Die Zeichnung ist äußerst richtig, und bestimmt bis zur Härte. Das Gewand und die Haare sind mit äußerster Sorgfalt behandelt: Man könnte sagen: mit Trockenheit. Der Ton fällt in die Farbe des Weinhefens. Die Figuren haben viel Rundung.

Charakteristische Kennzeichen des Stils dieses Meisters.

Leonardo da Vinci oder Vince ward 1445 in der Nähe von Florenz gebohren. Wir sind ihm aus einem doppelten Grunde Achtung schuldig: Als Künstler, und als Lehrer mehrerer Kenntnisse, welche als Grundlagen zu der Vollkommenheit anzusehen sind, zu der seine Nachfolger die Kunst gehoben haben. Er brachte zuerst die Linien-Perspektiv und die Verhältnisse des menschlichen Körpers auf gewisse Regeln: er schärfte zuerst die Nothwendigkeit ein, die Anatomie zu studieren: Er wagte es zuerst andere als bloße geistliche Sujets zu behandeln, und man bemerkt in seinen Werken zuerst den Begriff von dem

höchsten

höchsten Zwecke der Mahlerei, die Affekten der Seele mit Wahrheit darzustellen.

Man sieht wenig weitläuftige Compositionen von diesem Meister, aber diejenigen die uns übrig geblieben sind, verrathen einen überdachten Plan, und die Absicht, jede Figur einen bestimmten Antheil an der Haupthandlung nehmen zu lassen.

Seine Figuren haben Ausdruck: nur ist die Lieblichkeit seiner Weiberköpfe Minauderie, gezwungene Lieblichkeit. Auch sehen sie sich an Form alle unter einander ähnlich. Alle haben gekniffene Augen, gezogene Lippen, Grübchen in den Wangen. Wenn er Männer von schlechtem Charakter hat schildern wollen, so hat er den Ausdruck bis zur Carricatur übertrieben.

Er zeichnete gemeiniglich richtig, und immer sehr bestimmt. Vielleicht zu sehr, so daß seine Umrisse darüber hart geworden sind. Seine Hände sind wahr, und gewählt, aber doch zu knöchern. Die Gewänder zeigen das Nackende gut an, allein der Faltenschlag ist im kleinlichten Geschmack geordnet, und zu trocken ausgeführt.

Die Carnation fällt bei jugendlichen Figuren ins Weinhefenartige, bei älteren ins Nußbraune. Wahre Mezzotinten kannte er nicht: aber die Localfarben der Gewänder sind rein, und noch jetzt frisch und wohl erhalten.

Vom Helldunkeln, und der damit correspondirenden Gruppirung hatte er keinen Begriff. Er rundete jede Figur durch Abschwächung des Weißen, vertrieb

vertrieb die Umrisse nicht, und kannte keine Reflexe. Daher die geringe Würkung seiner Gemählde auf den großen Haufen.

Der äußerste Fleiß, der an das Ueberflüßige wie an das Nothwendige verschwendet wurde, herrscht in der Behandlung: Daher das Kleinlichte, das Trockene.

Er starb 1520 zu Fontainebleau in den Armen des Königs Franz des ersten. Man sahe ehemals sein Hauptwerk zu Mailand. Es stellte die Austheilung des heil. Abendmahls vor. Allein es ist jetzt so verdorben, so oft retouchirt, daß es nur einen sehr mangelhaften Begriff von demjenigen geben kann, was es ehemals war.

Leonardo da Vinci war in vielen Wissenschaften stark, die mit seinem Hauptgeschäffte, der Kunst, in keinem genauen Verbande stehen. Er war für seine Zeit ein universelles Genie, und erlangte als solches bei denen die das Centrum kannten, in dem so verschiedene Vollkommenheiten zusammentrafen, einen erhöheten Grad von Achtung. Aber dem jungen Künstler kann man nicht genung einprägen, daß die Nachwelt das Werk getrennt von dem Meister sieht, und dem Todten nichts weiter von seiner Geschicklichkeit anrechnet, als was auf sie gekommen ist, und was sie gegenwärtig sieht.

Raphaels Geliebte: la Furnerina.

† Raphaels Geliebte, von ihm selbst gemahlt, wie es sein Nahme auf dem Armbande anzeigt. Dies Bildniß ist unter dem Nahmen la Furnerina bekannt. Die Person die es vorstellt, ist nicht schön, und hat einen ziemlich materiellen, obgleich

gleich wahren Charakter. In der Bestimmtheit der Contouren erkennt man den großen Zeichner wieder: Aber vielleicht sind sie nicht genung verschmolzen. Das Colorit hat sehr verlohren.

Gerade gegen über eine Copie dieses Bildes die man dem Giulio Romano zuschreibt. Fast dürfte sie zu schlecht für diesen Meister seyn.

* * *

In den Mezzaninen trifft man eine Menge von Gemählden an, die alle anzuführen außer den Gränzen meines Zwecks liegt. Hier sind einige der vorzüglichsten.

Ein schönes Bildniß einer Königin von England von Petrus Leli.

Ein Bildniß des Garofalo.

† Die letzte Oehlung, ein sehr schönes Gemählde aus der deutschen Schule, mit Köpfen voller Ausdruck und Bedeutung.

Heil. Hieronymus von Guercino.

Heil. Sebastian von Andreas Sacchi.

* * *

In einem andern Zimmer.

Eine heilige Familie. Skizze von Parmeggianino.

Porcia die glüende Kohlen schluckt von Domenico Feti.

Die Himmelfahrt des heil. Sebastian, scheint aus der Schule des Lanfranco zu seyn.

Der wunderbare Fischzug, nach dem Gemählde Raphaels zu Hamptoncourt. Dieses Gemählde ist so kräftig colorirt, daß man es dem Tizian beilegen möchte, und der Stil der Färbung hat viel Aehnlichkeit mit dem heil. Abendmahl von Schiavone im Pallast Borgheſe.

* * *

In einem andern.

† Herodias mit dem Henker, ganze Figuren, die man dem Leonardo da Vinci beilegt, und wahrscheinlich aus dessen Schule sind. Die Ausführung ist sehr besorgt. Es hat gelitten.

Ein Kopf einer Heiligen, aus der Schule des Andrea del Sarto.

* * *

In einem andern.

† Zwei schöne Landschaften von Claude le Lorrain.

Ein schöner Kopf von Holbein auf Kupfer.

Mehrere Niederländer, unter denen einige Breughel, und ein sehr schöner Rembrandt befindlich ist.

* * *

In einem andern.

† Zwei große vortreffliche Landschaften von Claude le Lorrain. Die eine stellt eine Marine mit Architektur vor, die von der untergehenden Sonne erleuchtet wird. Die andere ein ländliches Fest.

† Meh-

† Mehrere Landschaften von Albano, die mit Sujets aus der heiligen und profanen Geschichte ausstaffirt sind. Sie haben viel Verdienst vorzüglich in Ansehung der Zusammensetzung.

Eine heilige Familie von demselben. Sehr reitzend.

Eine Bamboschade mit mehreren Blinden, von Feti.

Vier Landschaften, die man dem Claude le Lorrain beilegt. Sie sind aber von Johann Both, seinem Schüler.

Eine Annonciation im Stil des Barroccio.

Zwei schöne Landschaften von Salvator Rosa.

Mehrere Niederländer worunter einige von Höllen-Breughel sind.

* * *

Letztes Zimmer.

Ueber dem Camine.

Der Hirt, der den Remus und Romulus seinem Weibe bringt, von Pietro da Cortona, oder aus seiner Schule. Man sieht eine ähnliche Vorstellung zu Paris im Hotel de Toulouse.

* * *

Anmerkungen über diesen Pallast.

Man wirft den Besitzern vor, daß sie viele Originale der Gemählde-Sammlung verkauft, und Copien dafür substituirt hätten. Dies kann nur von denen Gemählden gelten, die in den Souterrains befindlich sind, und in einigen der Kammern des

ersten Geschosses. Die ehemals berühmten Hauptgemählde sind noch alle vorhanden, wie dieses die Vergleichung meiner Beschreibung mit derjenigen, die Richardson zu Anfange dieses Jahrhunderts von diesem Pallaste lieferte, deutlich zeigt.

Aber können nicht diese Hauptgemählde nur Copien seyn? Ich behaupte dreist, daß diese Vermuthung weder auf die Magdalena des Guido, noch auf dessen Andreas Corsini, noch auf die Furnerina des Raphael u. s. w. zutreffen könne: und bei dieser Gelegenheit muß ich kurz die Frage berühren: Kann der Kenner leicht hintergangen werden, die Nachahmung mit dem Originale zu verwechseln?

Unter welchen Einschränkungen man berechtiget sey über die Originalität eines Gemähldes zu urtheilen?

Unbedingt möchte ich die Frage nicht mit: Nein! beantworten. Man muß mehrere Fälle unterscheiden.

Der Künstler des Originals war selbst Nachahmer. Dies waren alle diejenigen, welche sich nach den Werken ihrer Vorgänger bildeten, und nur dadurch neu wurden, daß sie die einzelnen Vorzüge derselben in einer Vereinigung zeigten, welche das Ganze als neu und nie vorher gesehen erscheinen ließ. Hier wird der Duft der Originalität, wenn ich so sagen darf, viel unmerklicher als in Werken solcher Meister die nur in einem besondern Theile der Kunst der Vollkommenheit nachstrebten.

Denn einmal muß dieser Theil in einer besondern Schönheit erscheinen, wenn er uns gegen die Mängel der übrigen nachsichtig machen soll, und unserer Aufmerksamkeit die blos auf den einen Punkt gerichtet ist,

ist, entgeht selten die Anmaaßung, der Zwang, das Unbestimmte der Nachahmung.

Inzwischen muß auch hier wieder unterschieden werden, ob der eigenthümliche Vorzug eine große Fertigkeit in der Ausführung oder nur Weisheit in der Composition voraussetzt. Pouſſin hat zum Beispiel viele eigenthümliche Vorzüge in seiner Zusammensetzung, wenige in der Ausführung. Es wird vielleicht nicht unmöglich seyn, mich mit einer Copie nach dem Tode des Germanicus von Pouſſin zu hintergehen, aber schwerlich mit einer Copie nach der Transfiguration Raphaels.

Der Copist hat selten denjenigen Theil, worin sein Vorbild Meisterstück ist, besonders ausgebildet, und in neueren Zeiten ist die Methode, nur einem Vorzuge hauptsächlich nachzustreben, ganz veraltet.

Eine andere Bemerkung, die hier nicht aus der Acht zu lassen ist: Gemählde, die durch Würkung sehr abstechender Farben, oder sehr abstechender Lichter frappiren, lassen sich leichter nachahmen, als sehr hell und sanft gehaltene Gemählde. Unterscheidungszeichen werden dort auffallender, mithin die Aehnlichkeit leichter zu erkennen, und unsere Aufmerksamkeit weniger zum Auseinanderkennen gespannt. Ich kenne viele glückliche Copien nach Rembrandt und keine einzige nach Correggio.

Ferner: alle Meister die manierirt sind, werden leichter nachgeahmt als diejenigen, welche der Natur treu gefolgt sind. Jene haben nur eine Verfahrungsart, diese unzählige. Ich kenne viele glück-

liche Copien nach Salvator Rosa, wenige nach Tizian.

Das Schwerste in der Nachahmung ist Bestimmtheit, und Freiheit in der Zeichnung und im Ausdruck. Wo das Original Aengstlichkeit oder Ungewißheit verräth, da hat der Nachahmer gut Spiel.

Endlich muß man darauf Rücksicht nehmen, ob das Vorbild ein Hauptwerk, d. i. ein solches ist, in dem der Künstler seine ihm eigenthümlichen Vorzüge in merklicher Vollkommenheit angebracht hat: oder nur eines seiner mittelmäßigen Werke. Daß die letzten sich viel eher nachahmen lassen, ist begreiflich.

Und nach diesen Voraussetzungen behaupte ich nun dreist: daß in allen Fällen, wo das Gemählde einen eigenthümlichen Vorzug eines gewissen Meisters in besonderer Vollkommenheit zeigt, und zwar in den Theilen der Mahlerei, die eine große Fertigkeit in der Ausführung, Treue und Wahrheit in Nachbildung der Natur erfodern, mir nicht leicht eine Copie für ein Original aufgehangen werden könne. Geschähe es aber dem ohngeachtet! — nun ich bin zufrieden, die Copie für das Original hinzugeben.

Man trägt sich mit verschiedenen Anekdoten, nach welchen große Meister sich in den Copien und den sogenannten Pasticci, oder Original-Gemählden im Geschmack anderer Meister, sollen geirret haben. So soll Giulio Romano einst die Copie

des

des Andrea del Sarto nach dem Portrait Julius des Zweyten von Raphael für ein Original, le Brün den Kopf einer Magdalena von Mignard im Geschmack des Guido verfertigt, für einen Guido gehalten haben.[16b]) Man müßte sehr genau die Localverhältnisse, unter denen die Verwechselung geschehen ist, den Charakter der Beurtheiler und der Werke wissen, um durch diese Erfahrungen meine Grundsätze für widerlegt zu halten. Was ich von vortrefflichen Copien und Pasticci gesehen habe, hat mir nur unter den vorausgeschickten Bestimmungen ein Genüge gethan. Man halte die Copie der Furnerina des Raphael gegen das Original, um den Unterschied zwischen beiden zu fühlen.

* * *

Einige schöne Statuen sind ins Museum Clementinum gekommen, und dort angezeigt.

Hr. Dr. Volkmann ist voller Unrichtigkeiten. Zum Beweise mag dienen, daß er von der Treppe, die er doch bestiegen haben muß, anführt, sie sey ohne Stufen. Sie hat deren allerdings.

Der Knabe, der in den Arm eines andern beißt, Spielknochen in der Hand hält, und wie Winkelmann[17]) glaubt den Patroclus vorstellen soll, der den Chrysonymus wider Willen tödtet, ist verkauft.

Der

16b) Vortrefflich hat le Brün dem Mignard nach der Erzählung geantwortet: Ei! so machen sie doch allemal Guido's.

17) G. d. K. S. 654.

Der Kopf eines Marius, von dem er gleichfalls redet, [18]) ist nicht mehr vorhanden.

Das Gefäß von Glas, worin des Kaisers Alexander Severi Asche nach eben diesem Autor [19]) gewesen, ~~soll~~ der Ritter Hamilton in Neapel an sich gekauft, ~~haben,~~ und neuerlich finde ich in den öffentlichen Blättern, daß der Herzog von Marlborough es aus dem Museo der verstorbenen Herzogin von Portland erstanden habe, der Ritter Hamilton hat es gekauft hatte.

Der Aegyptische Antinous ohne Kopf, den er als im Barberinischen Garten befindlich anführt, [20]) ist nicht mehr vorhanden, so wie die Tafel von Orientalischem Granit mit Hieroglyphen. [21])

18) G. d. K. S. 781.

19) G. d. K. S. 38.

20) G. d. K. S. 61.

21) G. d. K. S. 76.

Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom

für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,

Königl. Großbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Beisitzer des Hofgerichts in Hannover, und Ritterschafts-Deputirten der Grafschaft Hoya.

Dritter Theil.

Leipzig,

bei Weidmanns Erben und Reich. 1787.

Inhalt.

Pallast Giustiniani. S. 1

Ueber die Wahl der Sujets zur sichtbaren Darstellung; Was das sagen wolle: der Künstler kann sie nicht interessant genung wählen. Der angenehme Eindruck des Anblicks, der Ideen und Gefühle, die mit demselben für den Augenblick in der Seele jedes wohlerzogenen und unbefangenen Beschauers aufsteigen müssen, sind die zuverläßigsten Wegweiser bei der Wahl eines Sujets für bildende Künste. Die bildenden Künste klären den Verstand auf, stärken ihn, bessern das Herz, unterstützen den Eindruck des unsichtbar Schönen nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen. Unmittelbare Rücksicht auf Besserung des moralischen Gefühls für das Gute, kann dem angenehmen Eindruck des sichtbar Schönen leicht gefährlich werden. Eine edle Handlung im Bilde,

wird von der gewöhnlichsten That gesagt, die mit einem edeln Anstande von edeln Gestalten unternommen werden kann. Eine edle That setzt edle Gesinnungen in der handelnden Person zum Voraus, und diese mahlt man selten glücklich. Die verkörperte Darstellung der Folgen des Lasters ist, da sie so leicht häßliche Formen und einen unedlen Ausdruck motivirt, selten ein schicklicher Gegenstand für die Kunst. In wie fern das intellektuelle Vergnügen Zweck der bildenden Künste sey. Von der historischen Treue bei Bekleidung der Bildsäulen, als öffentliche Denkmäler. Die heilige Geschichte, als Stoff zur bildlichen Darstellung ist der Sculptur, nicht der Mahlerei ungünstig. Hingeworfener Vorschlag, die dramatischen Dichter der Alten statt der epischen zu wählen, um daraus Gegenstände zu Gemählden zu entlehnen. Das Neue, das Feine, das Ueberraschende: mit welcher Behutsamkeit der Künstler auf angenehme Eindrücke davon rechnen dürfe. Bestimmtere Angabe der Hauptabsicht des Künstlers bei Verfertigung seiner Werke, verschieden modificirt für den Bildhauer und den Mahler. Das Ideen-, oder vielmehr das Bildererweckende, die Spannung der reproducirenden Kraft unserer Seele, ist keinesweges Zweck eines vollkommenen Kunstwerks. Ueber Skizzen beiläufig. Vermuthung über die Stärke der Würkung, welche die Mahlerei in Vergleichung mit der Musik und der Dichtkunst gewähre. Beschreibung des Pallasts Giustiniani. Mehrere Gemählde von M. A. Carravaggio. Stil des M. Angelo da Carravaggio

vaggio. Heiliger Johannes von Raphael und Giulio Romano. Der Bethlehemitische Kindermord von Pouſſin. Der heil. Johannes von Domenichino. Gallerie der Statuen. Pallas Giuſtiniani. Veſtalin.

Pallaſt Veroſpi. S. 52

Plafond von Albano. Das Charakteriſtiſche ſeines Stils.

Pallaſt Ruſpoli. S. 56

Die drei Grazien. Ein ſchönes Basrelief.

Pallaſt Roſpigliosi. S. 60

Zwei allegoriſche Gemählde von Pouſſin. Aurora von Guido. Büſte des Scipio Africanus.

Pallaſt Coſtaguti. S. 69

Plafond von Domenichino. Plafond von Guercino.

Pallaſt Caſali. S. 73

Schöner Kopf des Cäſars.

Pallaſt Lancellotti. S. 74

Pallaſt Maſſini. S. 76

Diſcobolus.

Pallaſt Albani. S. 78

Pallaſt Spada. S. 80

Die Statue Pompejus des Großen. Judith im Dankgebet von Guido Reni. Der Tod der Dido von Guercino.

Inhalt.

Villa Mattei. S. 88

Schöner colossalischer Kopf des Augustus.

Villa Giustiniani. S. 89

Villa Casali. S. 90

Antinous als Bacchus.

Pallast Caligula. S. 92

Tuscia von Maratti.

Villa Farnese, oder Orti Farnesiani. S. 93

Pallast Nicolini. S. 95

Villa Spada. S. 96

Pallast Sante Croce. S. 97

Hiob von Salvator Rosa. St. Sebastian von Guercino. Assumption der Maria von Guido. Die vier Jahrszeiten von Albano.

Pallast Bologneti al Corso. S. 101

Schöne Madonna von Guido.

Pallast Altieri. S. 102

Lucrezia von Guido Reni. Zwei schöne Landschaften von Claude le Lorrain.

Pallast Chigi. S. 105

Schöne Landschaft von Salvator Rosa.

Pallast Pamfili alla Piazza Navona. S. 108

Pallast der Cancellaria. S. 108

Der

Inhalt.

Der kleine Pallast Farnese, oder die sogenannte Farnesina. S. 109

Plafond von Raphael. Von mehreren Gemählden, deren verschiedene Sujets aus einer Geschichte hergenommen, und an einen Ort zusammengestellet sind, muß jedes für sich seinen eigenen vollständigen und bestimmten Ausdruck haben. Der Autor wagt eine neue Bestimmung verschiedener Gattungen von Mahlereien. Er theilt die Gemählde in Rücksicht auf Ausdruck im Ganzen analogisch ab, in beschreibende und handelnde Darstellung für das Auge: letztere wieder, in lyrische und dramatische. Beurtheilung unsers Plafonds zur Bestätigung jener festgesetzten Grundsätze. Raphael, ein dramatisches Genie. Raphaels Galathea. Venus Callipyga, oder Callypigos. Büste des Demosthenes. Büste des Homers. Colossalischer Kopf Cäsars. Zimmer mit Mahlereien von Giulio Romano. Nachricht über die Familie des Darius von Paolo Veronese, im Pallast Pisani zu Venedig, (in der Note). Bemerkungen über den Stil des Giulio Romano.

Pallast der Französischen Academie. S. 135

Ursachen des Verfalls der Künste in neueren Zeiten. Ueber den Antheil, den die Lehrart in den Academien an der verminderten Anzahl grosser Künstler hat. Die Natur, erste Lehrerin des Künstlers. Nothwendigkeit, die Ausbildung der Einbildungskraft zu gleicher Zeit mit der Erweiterung der Kenntnisse, und der Fertigkeit der Hand

Inhalt.

Villa Mattei. S. 88

Schöner coloſſaliſcher Kopf des Auguſtus.

Villa Giuſtiniani. S. 89

Villa Caſali. S. 90

Antinous als Bacchus.

Pallaſt Caligula. S. 92

Tuſcia von Maratti.

Villa Farneſe, oder Orti Farneſiani. S. 93

Pallaſt Nicolini. S. 95

Villa Spada. S. 96

Pallaſt Sante Croce. S. 97

Hiob von Salvator Roſa. St. Sebaſtian von Guercino. Aſſumption der Maria von Guido. Die vier Jahrszeiten von Albano.

Pallaſt Bologneti al Corſo. S. 101

Schöne Madonna von Guido.

Pallaſt Altieri. S. 102

Lucrezia von Guido Reni. Zwei ſchöne Landſchaften von Claude le Lorrain.

Pallaſt Chigi. S. 105

Schöne Landſchaft von Salvator Roſa.

Pallaſt Pamfili alla Piazza Navona. S. 108

Pallaſt der Cancellaria. S. 108

Der

Inhalt.

Der kleine Pallast Farnese, oder die sogenannte Farnesina. S. 109

Plafond von Raphael. Von mehreren Gemählden, deren verschiedene Sûjets aus einer Geschichte hergenommen, und an einen Ort zusammengestellet sind, muß jedes für sich seinen eigenen vollständigen und bestimmten Ausdruck haben. Der Autor wagt eine neue Bestimmung verschiedener Gattungen von Mahlereien. Er theilt die Gemählde in Rücksicht auf Ausdruck im Ganzen analogisch ab, in beschreibende und handelnde Darstellung für das Auge: letztere wieder, in lyrische und dramatische. Beurtheilung unsers Plafonds zur Bestätigung jener festgesetzten Grundsätze. Raphael, ein dramatisches Genie. Raphaels Galathea. Venus Callipyga, oder Callypigos. Büste des Demosthenes. Büste des Homers. Colossalischer Kopf Cäsars. Zimmer mit Mahlereien von Giulio Romano. Nachricht über die Familie des Darius von Paolo Veronese, im Pallast Pisani zu Venedig, (in der Note). Bemerkungen über den Stil des Giulio Romano.

Pallast der Französischen Academie. S. 135

Ursachen des Verfalls der Künste in neueren Zeiten. Ueber den Antheil, den die Lehrart in den Academien an der verminderten Anzahl grosser Künstler hat. Die Natur, erste Lehrerin des Künstlers. Nothwendigkeit, die Ausbildung der Einbildungskraft zu gleicher Zeit mit der Erweiterung der Kenntnisse, und der Fertigkeit der Hand

zu besorgen. Nachtheil einer pedantischen und zu theoretischen Lehrmethode. Der Autor wagt es, einen Erziehungsplan für den jungen Künstler in Vorschlag zu bringen. Beschreibung der Kunstwerke in dem Pallaste der Französischen Academie. Nachricht über den Cincinnatus zu Versailles, (in der Note). Nachricht über den Germanicus, eben daselbst (in der Note). Nachricht über die Gruppe des Castor und Pollux in Spanien, (in der Note). Gipsabgüsse weit unter den Originalen.

Academia di S. Luca. S. 159

Der heilige Lucas von Raphael.

Einige allgemeine Nachrichten. S. 162

Ueber einige noch nicht beschriebene Palläste und Villen, über die Bäder des Titus, und das Columbarium in der Vigna bei dem Tempel der Minerva Medica.

Ueber die Kunstwerke der Mahlerei und Bildhauerei in den Kirchen von Rom. S. 169

Vorerinnerung. S. 171

Ueber die Kennzeichen des Kirchenstils. Zuerst: in der Bildhauerei. S. 174

Hauptunterscheidungszeichen der Bildhauerkunst der Neueren von der der Alten. Warum der neuere Künstler das Nackende seltener, und nicht mit gleichem Glücke wie der alte bildet. Diesem war Gewand Bekleidung des Körpers, jenem ist sie

sie Hauptsache, von deren willkührlichen Bildung er für sich bestehenden Reiz erwartet. Der alte Künstler hebt die Gestalt ins Ideal; der neue hält sich an die gemeine Natur, jener giebt seinen Köpfen den Ausdruck thätiger Geistesgröße, dieser duldsamer Demuth oder finsterer Eingezogenheit. Die Gründe dieser Verschiedenheit werden aus der verschiedenen sittlichen, politischen und religiösen Erziehung des Menschen, und zugleich aus dem verschiedenen Gange, den die Künste bei ihrer Ausbildung genommen haben, entwickelt. Begriffe der neueren Künstler über die Personen der Gottheit und ihrer vornehmsten Verehrer im alten und neuen Testament. Die Gottheiten und Helden der Alten sind idealisirt individuelle Bildungen einer Menschenart; das höchste Wesen, die Heiligen, die Tugenden der Neueren, entweder würklich individuelle Bildungen einzelner Menschen, oder allegorische Abstracta unsinnlicher Eigenschaften. Die Alten gaben ihren Statuen mehr physiognomischen als pathalogischen Ausdruck; die Neueren umgekehrt, geben ihnen mehr pathalogischen als physiognomischen. Wenn die Alten ihre Statuen in thätige Bewegung setzten, so war dieser Ausdruck stets bestimmt und vollständig erklärbar; die Neueren liefern meistens nur academische Stellungen. Letztes Unterscheidungszeichen des Stils der alten Bildhauer von dem der neueren: diese streben mit ihren Werken aus rundem Steine zu sehr nach der Würkung eines flachen Gemähldes. Nähere Bestimmung des Herderschen Grundsatzes: die Sculptur arbeitet fürs tastende Gefühl, (in einer

Note). Erläuterndes Beispiel einer Statue im neueren Kirchenstile.

Unterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Mahlerei. S. 204

Die neueren Künstler, welche hauptsächlich für Kirchen gearbeitet haben, haben über die Sorge für diejenigen Theile, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, die Erfordernisse der Schönheit und Wahrheit im Einzelnen vergessen. Drei Branchen des Kirchenstils werden besonders bezeichnet.

Anmerkungen über die einzelnen Kirchen. S. 208

Die St. Peterskirche. S. 209

Bemerkungen über die Mosaische, oder besser Musivische Mahlerei. Etwas über Denkmäler, Ehrensäulen und Grabmäler. Zufällige Ideen über allegorische Bezeichnungen. Soll die Figur des Verstorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden? Die Frage wird nicht entschieden, sondern nur zur Warnung aufgeworfen. Zweifel über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Nahl, (in einer Note). Bemerkungen über die Kunstwerke in der St. Peterskirche im Einzelnen. Der heil. Andreas von Fiammingo. Pieta von M. Angelo Buonarotti. Catedra di St. Pietro. Grabmal des Pabstes Urban VIII. von Bernini. Grabmal Pauls III. von M. Angelo Buonarotti und della Porta. Attila, Basrelief von Algardi. Ein Basrelief ist kein Gemählde: die Anordnung desselben

desselben folgt andern Regeln. Die zweckmäßigsten Sujets für ein Basrelief sind solche, welche reihenweise Aufstellung der Figuren neben einander in abwechselnden Stellungen motiviren. Diejenigen Basreliefs sind die schönsten, auf denen die Umrisse der Figuren sanft in den Grund laufen. Fortgesetzte Beurtheilung unsers Basreliefs. Charakter des Algardi.

Die neue Sacristei der St. Peterskirche. S. 244

Kirche S. Adriano in Campo Vaccino. S. 246

Kirche Santa Agnese, e Sta Costanza, beide vor der Porta Pia. S. 247

Kirche S. Agnese in Piazza Navona. S. 248

Kirche S. Agostino. S. 248

Esaias von Raphael.

Kirche S. Andrea di monte Cavallo, oder de' Gesuiti. S. 251

Der heil. Coska von le Gros.

Kirche S. Andrea della Valle. S. 252

Mahlereien des Domenichino. Kuppel von Lanfranco. Hauptvorzug und Hauptfehler dieses Meisters.

Kirche S. Antonio di Padova, gewöhnlich, della Concezione de' Padri Cappuccini genannt. S. 255

Der

Der Erzengel Michael von Guido Reni. Ueber Engels- und Teufelsgestalt in der neueren Mahlerei.

Kirche bei dem Archiginnasio della Sapienza. S. 260

Kirche de' SS. Apostoli. S. 261

Kirche S. Bibiana. S. 261

Santa Bibiana von Bernini. Stil des Bernini und seiner Nachfolger.

Kirche S. Caecilia in Trastevere. S. 263

Heil. Cäcilia von Stefano Maderno.

Kirche S. Carlo ai Catinari. S. 264

Der Tod der heil. Anna von A. Sacchi. Die vier Cardinaltugenden von Domenichino.

Kirche S. Carlo al Corso. S. 266

Kirche S. Carlo alle quatro fontane. S. 267

Kirche S. Catarina di Siena. S. 267

Kirche S. Cosimo e Damiano. S. 267

Kirche S. Croce in Gerusalemme. S. 268

Kirche S. Domenico e Sisto. S. 268

Kirche S. Eusebio. S. 269

Plafond von Mengs.

Kirche S. Francesco a Ripa. S. 271

Pietà von Annibale Carraccio.

Inhalt.

Kirche il Gesu. S. 273

Kirche S. Giacomo degli Incurabili. S. 274

Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli. S. 275

Kirche S. Giovanni Colabita. S. 276

Kirche S. Giovanni Evangelista e S. Petronio. S. 277

Kirche S. Giovanni de' Fiorentini. S. 278

Grabmal des Marchese Capponi von M. A. Slodz. Vorschlag zu einem Symbol an einem unserm Leibnitz künftig zu errichtenden Grabmale, (in einer Note).

Kirche S. Giovanni Battista nel fonte Laterano, oder Battisterio di S. Giovanni di Laterano. S. 279

Kirche S. Giovanni di Laterano. S. 280

Schönes Grabmal des Pabstes Clemens XII. aus dem Hause Corsini.

Kapelle: Triclinium Leonis III. in der Nachbarschaft dieser Kirche.

Kirche S. Girolamo della Carità. S. 283

Die letzte Communion des heil. Hieronymus von Domenichino.

Kirche S. Girolamo degli Schiavoni. S. 285

Kirche S. Giuseppe a Capo le Case. S. 285

Kirche S. Gregorio Magno. S. 286

Capelle des heiligen Andreas mit Mahlereien von Guido Reni und Domenichino.

Kirche S. Grisogono. S. 288

Kirche S. Ignazio. S. 289

Kirche S. Lorenzo fuori delle Mure. S. 290

Kirche S. Lorenzo in Lucina. S. 291

Kirche S. Lorenzo in Miranda. S. 291

Kirche S. Luigi de' Francesi. S. 292

Capelle mit Mahlereien von Domenichino.

Kirche S. Marcello al Corso. S. 294

Kirche S. Maria degli Angeli, oder alle Terme di Diocleziano, auch la Certrosa. S. 295

Beurtheilung eines Gemähldes von Pompeo Battoni. Marter des heil. Sebastians von Domenichino.

Kirche S. Maria dell' Anima. S. 300

Schönes Gemählde von Giulio Romano. Kinder von Fiammingo.

Kirche S. Maria dell' Appollinare. S. 301

Kirche S. Maria di Loretto. S. 301

Heil. Susanna von Fiammingo. Einige Bemerkungen über den Stil dieses Meisters.

Inhalt.

Kirche S. Maria Maddalena al Corſo. S. 303

Kirche S. Maria Maddalena e S. Salvatore delle Capelle. S. 304

Kirche S. Maria Maggiore. S. 304

Kirche S. Maria ad Martyres, oder das Pantheon, gewöhnlich la Rotonda genannt. S. 305

Madonna von Lorenzetto.

Kirche S. Maria Sopra Minerva. S. 307

Chriſtus von Michael Angelo.

Kirche Maria di Monte Santo. S. 308

Kirche S. Maria della Navicella. S. 308

Kirche S. Maria dell' Orto. S. 309

Kirche S. Maria della Pace. S. 309

Kirche S. Maria del Populo. S. 309

Jonas von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung.

Kirche S. Maria della Scala. S. 312

Kirche S. Maria de Sole, oder Stefano delle Carozze. S. 312

Kirche S. Maria in Traſtevere. S. 313

Kirche S. Maria in Valicella, oder Chieſa Nuova. S. 314

Kreuzabnehmung von M. A. Carravaggio.

Kirche

Kirche S. Maria della Vittoria. S. 317

Gruppe der heil. Thereſia von Bernini.

Kirche S. Nicolo in Carcere. S. 320

Kirche S. Nicolo de' Loreneſi. S. 320

Kirche S. Onofrio. S. 321

Kirche S. Pietro in Montorio. S. 323

Raphaels Transfiguration.

Kirche S. Pietro in Vinculis. S. 331

Moſes von Michael Angelo. Ueber den Stil dieſes Meiſters und ſeiner Nachfolger in der Bildhauerei.

Kirche S. Praſſede. S. 336

Kirche del Priorato di Malta. S. 337

Kirche S. Rocco. S. 337

Kirche S. Romualdo. S. 339

Der heil. Romualdus von Andrea Sacchi. Verdienſt dieſes Künſtlers um die Theile der Mahlerei, welche eine große Compoſition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen: Ton, Harmonie der Farben, Harmonie des Helldunkeln, Contraposto, Pyramidalgruppe, und Gruppirung. Erklärung dieſer Wörter.

Kirche S. Stefano Rotondo. S. 352

Kirche Sacre Stimate di San Francesco. S. 352

Inhalt.

Kirche S. Sylvestro a monte Cavallo. S. 352

Vier runde Gemählde von Domenichino, bekannt unter dem Nahmen: tondi del Domenichino.

Kirche S. Trinità de' Monti. S. 354

Kreuzabnehmung Christi von Daniel da Volterra.

Kirche S. Trinità de' Pellegrini. S. 356

Ueber einige Kunstwerke an offenen Plätzen der Stadt. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Titus. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaisers Septimius Severus. S. 357

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaisers Constantin des Großen. S. 358

Pferdebezwinger in monte Cavallo. S. 360

Bildhauerarbeit an der Säule des Trajans. S. 361

Bildhauerarbeit an der Säule des Marcus Aurelius Antoninus. S. 363

Bildhauerarbeit an dem Postament der Säule des Antonius Pius. S. 365

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Termine. S. 365

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Trevi. S. 366

Bildhauerarbeit an der Fontaine della Piazza Navona. S. 366

Kleinere Fontaine ebendaselbst. S. 367

Pasquino. S. 368

Nachtrag

einiger Nachrichten über Kunstwerke zu Frescati, in den Villen der umliegenden Gegend, und besonders in der Kirche zu Grotta Ferrata. S. 369

Villa Aldobrandini. S. 369

Casino Aldobrandini. S. 369

Villa Mondragone. S. 369

Schöner colossalischer Kopf des Antinous.

Villa Falconieri. S. 370

Villa Bracciano. S. 370

Kapuzinerkloster. S. 370

Kirche zu Grotta Ferrata. S. 370

Mahlereien von Domenichino: Charakter dieses Meisters.

Schluß. S. 377

Pallast Giustiniani.

Ich habe mir vorgenommen, zu Anfang dieses dritten Theils meines Versuchs über die Mahlerei und Bildhauerkunst nach Anleitung ihrer Werke, die in Rom angetroffen werden, über eine wichtige Frage zu reden: über eine Frage, die auf den Genuß der bildenden Künste von dem größten Einflusse ist: über eine Frage, die man oft entschieden und nie erörtert hat: über die Frage nämlich, auf welche Würkung von seinen Werken der Künstler bei dem Beschauer vorzüglich rechnen, und sich darnach bei der Wahl der Gegenstände zur Darstellung bestimmen müsse.

Ueber die Wahl der Sujets zur sichtbaren Darstellung. Was das sagen wolle: der Künstler kann sie nicht interessant genung wählen.

Und diese Frage ist keinesweges weit hergeholt; steht keinesweges am unrechten Orte bei einem Pallaste, der von unzufriedenen Liebhabern gemeiniglich als Rechtfertigung ihrer Klagen über die wenig interessanten Sujets, welche viele Italienische Meister beschäfftiget haben, angeführet wird.

Dies Fußwäschen, dieser heil. Matthäus dem ein Engel beim Schreiben die Hand führt, diese Jünger zu Emmaus die wir hier aufgestellet sehen,

was sagen sie, so wie viele andere aus der Geschichte des neuen Testaments entlehnte Begebenheiten, unserm Herzen, unserer Einbildungskraft? Ich räume ein: Nicht viel! Es wäre zu wünschen, daß man aus einem Buche, das so reich an Handlung ist, immer solche Sujets wählen möchte, die außer mahlerischer Würkung auch wohlgefällige Formen und einen edeln Ausdruck motiviren.

Wenn man aber nun fortfährt zu klagen, wenn man sogar verlangen will: nichts solle man mahlen, was nicht das sittliche Gefühl unmittelbar bessere, den Verstand aufkläre, und alle Vorstellung biblischer Geschichte müsse gänzlich von dem Gebiete der schönen Künste ausgeschlossen werden; so merkt man, daß diese Forderungen so unbestimmt und ausschweifend sind, daß sie in die Classe der Anmaaßungen gesetzt werden müssen, denen man nichts einräumen kann, weil sie zu viel Aufopferung nach sich ziehen würden.

Die Differenz, auf deren Entscheidung es hier ankommen wird, muß dahin genauer bestimmt werden:

Soll der Künstler bei der Wahl seiner Sujets auf unmittelbare Besserung des moralischen Gefühls für das Gute, und Aufklärung des Verstandes, des Erkenntniß, Urtheilsvermögen, ja! selbst auf Verstärkung eines vorhin von Werken anderer Künste, die mehr als sie für das intellektuelle Vergnügen arbeiten, erhaltenen Eindrucks seine erste Rücksicht nehmen: kurz! soll er auf Nutzbarkeit zuerst und hauptsächlich rechnen;

Oder soll ihn das bestimmen: ob die Einbildungskraft des Beschauers, dessen Gefühl für das sichtbar Vollkommene und Wahre, für den Augenblick der Beschauung seines Werks, ohne Rücksicht auf Vorempfindung und künftigen Gewinn, an der Darstellung Unterhaltung finden werde: kurz! ob gegenwärtiges Vergnügen im eigentlichsten Verstande, Vergnügen des Augenblicks, der Wegweiser seiner Bemühungen seyn müsse.

Ich fühle, daß ich hier noch nicht ganz verständlich bin, aber ich werde es in der Folge werden, wenn Beispiele zur Lehre hinzutreten. Nur um einem Misverstande vorzubeugen, erkläre ich hier nochmals, daß ich Vergnügen, als Würkung bildender Künste, für den gegenwärtig wohlgefälligen Eindruck nehme, den der bloße Anblick eines für sich stehenden Bildes giebt: Unter Nutzen aber auch das Vergnügen begreife, welches überhaupt die Veranlassung zu ferneren angenehmen Sensationen jeder Art durch den Anblick des Bildes gewährt.

Nur unsere Erfahrungen über die wesentlichen Bestandtheile des angenehmen Eindrucks, den wir von den Künsten empfangen haben, können uns bei Entscheidung dieser Frage zur Richtschnur dienen: nicht das Ideal, welches wir uns von dem höchsten Zwecke der Kunst ohne Kenntniß ihrer Kräfte machen: nicht der Eindruck, den wir von ihnen zum Besten des einzelnen Menschen, oder zum Besten eines idealischen Ganzen, erwarten möchten.

Der angenehme Eindruck des Anblicks, der Ideen und Gefühle die mit demselben für den Augenblick in der Seele jedes wohlerzogenen

Jener Torso di Belvedere ohne Kopf, Arm und Beine, was giebt er für den Augenblick meinem

und unbefangenen Beschauers aufsteigen müssen, sind die zuverläßigsten Wegweiser bei der Wahl eines Sujets für bildende Künste.

Herzen für eine bessere Richtung; meinem Verstande für eine neue oder verstärkte Vorstellung einer auf fernere Schlüsse führenden Wahrheit; oder endlich der reproducirenden Kraft meiner Seele für ein Bild, durch die Darstellung eines Dichters vorherempfunden? Mir, sage ich, und ich nenne den Haufen, der auf den Genuß der Künste mit mir berechtigt ist; nicht den Antiquar, nicht den Litterator, nicht den Künstler. Denn um einen Eindruck ästhetisch zu nennen, muß er nicht particulair, er muß so allgemein seyn, als der Würkungskreis der Künste es überhaupt zuläßt.

Jener flinke rasche Bauerkerl, der sein Mädchen so herzlich durchs Wasser trägt; jene Spieler des Carravaggio, die den Neuling hintergehen; jene gute Mutter des Gerhard Daw, sind sie von dem Gebiete der schönen Künste ausgeschlossen, weil mein moralisches Gefühl nichts durch ihren Anblick gewinnt, weil keine neue, oder verstärkte Vorstellung einer nützlichen Wahrheit, einer schönen Stelle aus einem Dichter dadurch in meiner Seele aufsteigt?

Wer wird das behaupten? Ich habe die Schönheit jenes Rumpfes angestaunt, die Wahrheit seines Fleisches, so wie die Geschicklichkeit der Behandlung des Marmors bewundert; Ich habe den Ausdruck des guten Jungens, der die Gelegenheit sein Mädchen zu umarmen so bescheiden zu nutzen weiß, die Wahrheit, die Abwechselung in Minen und Stellung der Betrüger gefühlt, und das Lachen über den dummen Betrogenen nicht zurückhalten können; Ich habe selbst da wo weder Schönheit der Gestalt noch

Wahr-

Wahrheit des Ausdrucks der Affekte mein Empfindungsvermögen in Bewegung setzte, in der Wahrnehmung einer treuen Nachbildung, in der mahlerischen Würkung der Farben und des Helldunkeln, endlich in dem Rückblick auf die Geschicklichkeit des Künstlers, Quellen eines Vergnügens gefunden, das der Mann mit seinen nützlichen Rücksichten da, mir auf keine Weise wegsophistisiren soll.

Er selbst, wenn er nicht durch lange Gewohnheit seinen Sinn für das sichtbar Angenehme des bloßen Anblicks abgestumpft hat, er muß ein Vergnügen mit mir theilen, das selbst ein Friedrich der Große als Gegenstand seiner Erholung stets gewürdigt hat.

Ich würde nun von ihm den Beweis erwarten dürfen, daß die Idee eines Nutzens für den Verstand und für das moralische Gefühl des Guten, den Mangel der Schönheit, der Wahrheit des Ausdrucks der Affekte, der künstlichen Behandlung jemals wieder gut gemacht habe. Er wird ihn mir in Ewigkeit schuldig bleiben, und dann würde so viel bewiesen seyn, daß diese, nicht jene Stücke als Bestandtheile des Wesens der bildenden Künste angesehen werden müßten.

Aber sagen jene Stoiker, die so gern Aufklärung und Besserung durch die Künste verbreiten wollen: Ihr Epicuräer, die ihr nur für den Augenblick genießet, ihr thut uns Unrecht! Wir verlangen nicht, daß jene Grundlagen des sichtbar Angenehmen der Consideration des Nutzens, des außer dem Anblick liegenden Vergnügens, je aufgeopfert werden sollen;

sondern wir wollen nur, daß der wohlgefällige Eindruck des bloßen Anblicks eine nützliche Richtung erhalte, und daß in allen Fällen wo Vergnügen und Nutzen nicht mit einander bestehen können, die Werke der Kunst, welche nur jenes bezielen, wo nicht als Pest der Sitten, wenigstens als unnützes Spielwerk, mit den Worten Ludwig des XIV. otez moi ces magots là! aus unserm Anblick weggeschafft werden sollen.

Also: das Nützliche soll nicht gebildet werden, wenn es nicht zu gleicher Zeit wohlgefällig seyn kann: aber das Wohlgefällige soll auch nicht gebildet werden, wenn es nicht zu gleicher Zeit nützlich seyn kann.

Dieser Ausspruch scheint eine Art von Composition beider streitenden Partheien zu enthalten, er hat den Anschein eines billigen Vergleichs. Allein wohlerwogen, ist der Nachtheil ganz auf unserer Seite. Wir verlieren, wenn wir jenes Interim, jenes Vereinigungsmittel annehmen, die halbe Italienische und Holländische Schule, ganze Arten von Gegenständen, der Mahlerei, Stilleben, Blumenstücke, unbelebte Landschaften: Und sie, unsre Gegner, opfern höchstens einige Klecker auf, deren Schattenrisse nützlicher Wahrheiten, und merkwürdiger Geschichten ihnen ohnehin kein dauerndes Vergnügen machen konnten. Ich habe längst die Gemählde aus der Aeneis von Coypel, und die Sinnbilder des Octavius van Veen vergessen, und erinnere mich immer mit dem größten Interesse an die vache qui pisse von Paul Potter.

Doch!

Doch man wird die eigentliche beschreibende Mahlerei, von der dramatischen absondern, sich blos auf historische Compositionen einschränken, und von diesen erwarten wollen, daß sie nur dem moralischen Gefühle, dem Erkenntnißvermögen, der Erinnerung an mehr intellektuale Schönheiten, interessante Gegenstände darstellen sollen.

Aber selbst in Ansehung dieser, darf man sich billigere Grundsätze versprechen, wenn man erwägt: Einmal, daß die bildenden Künste selbst dann, wann sie nicht unmittelbar durch jedes einzelne Werk bessern, aufklären, an intellektuelle Schönheiten sinnlich erinnern, dennoch im Ganzen für Bildung des Geistes und des Herzens von dem wichtigsten Einflusse sind.

Zweitens: daß die Rücksicht auf unmittelbaren Nutzen, ein Wort, welches hier die Verstärkung eines vorher empfundenen Vergnügens anderer Art mit umfaßt, in den bildenden Künsten zu Irrthümern verführe, welche für unser gegenwärtiges Vergnügen an dem sichtbar Angenehmen äußerst gefährlich werden können.

Das Urtheil über das sichtbar Vollkommene, über Wahrheit des Ausdrucks, über mahlerische Würkung, über das Verdienst der mechanischen Behandlung, mit einem Worte: der Geschmack in den bildenden Künsten, hängt von der Wahrnehmung so feiner Verhältnisse ab, daß der Mann, der sich anhaltend darin übt, den Einfluß der hierbei erlangten Fertigkeit nothwendig in alle den Lagen erfahren muß, worin das Verhalten, die Entscheidung, Die bildenden Künste klären den Verstand auf, stärken ihn, bessern das Herz, unterstützen den Eindruck des unsicht-

bar Schönen nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen.

nicht von der Befolgung festgesetzter Regeln, sondern von dem Zusammentreffen der jedesmaligen Umstände abhängt. Der Geist des Menschen, der sich mit ernsthaften, und für das Wohl seiner Mitbürger wichtigen Angelegenheiten beschäfftigt, würde der steten Anstrengung seiner Kräfte erliegen, wenn er nicht zuweilen eine Erholung fände, die ihn abspannt, ohne ihn zu erschlaffen, oder vielmehr gänzlich einzuschläfern.

Die Unterhaltung, welche die bildenden Künste gewähren, scheint dazu besonders geschickt. Sie ist leicht, weil sie sinnlich ist; sie ist beschäfftigend, weil sie die Einbildungskraft ausfüllt, und das Empfindungsvermögen zur sanften Theilnehmung einladet. Diese Kräfte der Seele, wenn sie gleich nicht zu den obern gehören, sind bei der Ausführung vieler Geschäffte nicht ohne Würksamkeit, sie werden durch die bildenden Künste erhalten, ausgebildet, ohne in die lebhafte Spannung und Thätigkeit gesetzt zu werden, welche die obern Erkenntniß und Urtheilskräfte schwächen könnte.

Der größte Vorzug der bildenden Künste in Rücksicht auf Gewinn des Verstandes aber scheint mir dieser zu seyn, daß sie die Seele zuweilen von der würklichen Welt abziehen, ohne sie dieser über die Idealische vergessen zu machen. Wir erblicken vollkommnere Menschen, aber nur der Gestalt nach, nur als Gestalten. Wir werden ruhig, heiter, und nicht unbillig. Wir kehren von dem Anblick der Welt im Bilde, gleichsam als durch einen sanften Traum gestärkt zurück, und finden uns geschickter, die Bürde des Lebens wieder aufzunehmen.

So

So schärfen die Künste, so stärken die Künste den Verstand im Ganzen. Aber auch für das moralische Gefühl kann das bloße Vergnügen an dem sichtbar Vollkommenen, ohne unmittelbare Rücksicht auf dessen Besserung wieder im Ganzen, von den seligsten Folgen seyn.

Wer wird den Anspruch des Menschen auf Erholung, auf Muße, aufs uneigennützige Vergnügen, auf jenes dolce far niente der Italiener, verkennen! Und wie oft wird es nur mit Verderben für Geist und Körper aufgesucht! Eine Kunst die ohne der geselligen Bestimmung zu schaden, ohne eigennützige oder gröbere Triebe zu nähren, diese Erholung, diese geschäfftlose Beschäfftigung gewährt, soll sie nicht wenigstens mit dem so oft misbrauchten Kartenspiele, und andern Unterhaltungen dieser Art in eine Classe gesetzt werden? Doch! sie hat Ansprüche auf einen höheren Rang unter den Beförderungsmitteln der Tugend! Das Gefühl des sichtbar Vollkommenen, wäre es auch nur dasjenige, was durch die Wahrnehmung der Harmonie der Farben und der Lichter, also durch die unterste Art des Schönen erweckt wird, hängt mit dem Gefühl des moralisch Vollkommenen so genau zusammen, scheint so sehr auf einer und derselben Grundfähigkeit zu beruhen, daß man sie dreist für Sprößlinge einer und derselben Wurzel ansehen kann, oder, wenn man lieber will, für verschiedene Trompen, mit denen eine gemeinschaftliche Nahrung zur Erhaltung und Entwickelung des einfachen Keims des Guten und Schönen eingesaugen wird. Schwerlich wird der Holländer der die sichtbare Vollkommenheit in den Theilen, worin

Teniers Bauerschenken würklich schön sind, in der Harmonie der Farben und des Helldunkeln, uneigennützig empfindet, gegen die moralische Vollkommenheit der Harmonie unserer Handlungen mit unsern Gesinnungen ganz unempfindlich bleiben können.

Ist so viel bewiesen, daß das Nachstreben der bildenden Künste nach bloßer Unterhaltung des Beschauers dem Verstande und den Sitten keinesweges nachtheilig sey; — und ich brauche hier nicht zu erinnern, daß beabsichtete Ausbildung unsers Verstandes und Herzens von dem Misbrauche der bildlichen Darstellung zu unanständigen, unsittlichen Gegenständen sehr verschieden sey; — so frägt sich nun noch, ob die absichtliche Rücksicht auf Nutzen bei der Wahl einzelner Gegenstände zur bildlichen Darstellung eben so unnachtheilig für unser Vergnügen seyn möchte?

Unmittelbare Rücksicht auf Besserung des moralischen Gefühls für das Gute, kann dem angenehmen Eindruck des sichtbar Schönen leicht gefährlich werden.

Ich wende mich zuerst zur Prüfung der Forderung, daß unser Herz zur Tugend durch den Anblick solcher Bilder aufgefordert werden solle, welche edle und erhabene Thaten verewigen, oder die Folgen der Tugend und des Lasters allegorisch versinnlichen.

Eine edle Handlung

Edle und erhabene Thaten! Hier herrscht unstreitig Verwechselung der Begriffe, oder übertriebene Anmaaßung. Man kann die edle Fassung mahlen, mit der eine edle That gethan wird, man kann eine edle Handlung mahlen, nie aber die edle Gesinnung die in der Handlung liegt, und diese allein zur edlen That macht.

Alle

Alle Handlungen selbst uninteressante und gewöhnliche können für das wägende Auge mit einem gewissen Anstande unternommen werden, der, weil er auf die Idee eines zu edeln und erhabenen Thaten fähigen Geistes zurück führt, den Nahmen eines edeln eines erhabenen Ausdrucks verdient, und der Zusatz einer schönen und dem Charakter von Erhabenheit angemessenen Form, macht das Sitzen eines ruhenden Hercules in dem Bilde, zu einer sichtbar edlen oder erhabenen Handlung.

Aber nicht zu einer edeln zu einer erhabenen That! die trauen wir dem Manne im Bilde zu, sehen aber können wir sie selten mit Glück. Denn es muß bei dem Begriff derselben die Vorstellung von Ueberwindung niedriger Leidenschaften, von einem würklichen Aufwande großer Seelenkräfte hinzutreten; und diese Vorstellung erweckt eine Kunst, die nur einen stillstehenden Augenblick schildert, entweder gar nicht, oder äußerst mangelhaft. David der seinem Feinde Saul einen Zipfel des Rocks abschnitt, anstatt ihn, da er in seiner Gewalt war, zu tödten, begieng eine erhabene eine edle That: aber dieser Augenblick, der einzige der in dieser Begebenheit der sichtbaren Darstellung fähig ist, enthält keine edle, erhabene Handlung im Bilde. Dagegen sagen wir von den sogenannten Pieta's, oder Madonnen die über den erschlagenen Christus trauren, daß sie einen edlen erhabenen Gegenstand für die Kunst ausmachen, obgleich das Trauren einer Mutter über ihren erschlagenen Sohn, gewiß keine erhabene, edle That, vielmehr eine äußerst gewöhnliche ist. Man vergleiche damit die Mutter der Gracchen, die auf die Nachricht von dem

im Bilde, wird von der gewöhnlichsten That gesagt, die mit einem edeln Anstande von edeln Gestalten unternommen werden kann. Eine edle That setzt edle Gesinnungen in der handelnden Person zum Voraus, und diese mahlt man selten glücklich.

dem Tode des letzten ihrer beiden Söhne antwortet: Er ist fürs Vaterland gestorben! Gewiß eine viel edlere That; aber welch eine kalte todte Figur müßte sie im Bilde machen!

Dasjenige was uns bei einer edeln That am meisten interessirt, die ruhige Geistesstärke der handelnden Person, läßt sich nie auf dem Bilde versinnlichen: sie wird zur Apathie, zur Inaktion, und verfehlt aller Rührung.

Edel und erhaben sind also Wörter, welche in der Mahlerei von den Formen, von dem Ausdrucke der oft gewöhnlichsten Affekte gebraucht werden: auf das Erhabene, auf das Edle der historischen That, wenn sie auf Affekten beruhet, die sich nicht bestimmt durch Gebärden ausdrücken lassen, soll, darf der Künstler keine Rücksicht nehmen, sie ist für ihn unbrauchbar.

Wie unbedeutend würde der Ausdruck eines: Soyons amis Cinna! des Augustus, gegen den Mord des heil. Petrus des Märtirers; wie kalt der des Vaters der Horazier mit seinem: qu' il mourut! gegen die Camilla die von ihrem Bruder erstochen wird, in dem Bilde stehen!

Ein edles Süjet heißt also in den bildenden Künsten ein Süjet, das Veranlassung zu edlen Formen und einem edlen Ausdruck gewährt. Es giebt edle Thaten, die für die Kunst auch edle Süjets sind, und als sichtbare Darstellung Würkung thun: aber dies hängt nicht von dem Edlen der That selbst, sondern von der zufälligen Veranlassung ab, einen sichtbar deutlichen, vollständigen, abwechselnden,

und

und dabei edeln Ausdruck zu motiviren. Die Geschichte des Regulus, des Herzogs Leopold von Braunschweig [1]) sind von dieser Art. Aber die Geschichte der

1) Hätte man nicht vergessen, daß Veranlassung zur Empfindung und percipirte Empfindung selbst, so weit von einander verschieden sind; so würde man bei der jüngsthin geschehenen Aufgabe, die Aufopferung des großen Herzogs Leopold zu mahlen, nicht auf allegorische Zeichen des Edeln das in der That liegt, gefallen seyn. Sie gehört zu den wenigen, die sich durch den bloßen Anblick verständlich machen lassen, weil sie bei den handelnden Personen Affekte in Bewegung setzt, die sich gern durch Gebärden mittheilen, und mehr sanfter als starker Art sind.

Der wahre Augenblick zur Darstellung der Geschichte des Herzogs Leopold zum Vortheil der Kunst ist der, wo er in das Boot steigt. Eine Aussicht auf den Fluß kann die halb von den Wellen bedeckten Unglücklichen zeigen, deren einer am Zweige eines Baumes hängend nach Rettung ruft. Das Boot muß leer seyn: Der Prinz hält selbst das Ruder in der Hand des Arms, an den sich seine Freunde hängen wollen, ihn aufzuhalten. Er stößt sie zurück, er zeigt auf die Unglücklichen, und tritt ins Boot. Ein paar Schiffer die mit entschuldigender Gebärde am Ufer stehen, blickt der Fürst mit einer Mine an, die ihnen ihre Zaghaftigkeit vorwirft.

Dies ist der interessanteste Augenblick der Begebenheit: er motivirt einen vollständigen, bestimmten und abwechselnden Ausdruck. Jedermann der dies Bild sieht, wird sich sagen können:

Hier

der Decier, des Codrus sind es nicht: und ein Vogelschießen von Domenichino, eine Grablegung von Raphael sind es in eben dem Grade.

Die verkörperte Darstellung der Folgen des Lasters, ist, da sie so leicht häßliche Formen, und einen unedlen Ausdruck motiviret, selten ein schicklicher Gegenstand für die Kunst.

Ich gehe weiter, und finde in den Versuchen die Folgen des Lasters und der Tugenden zu meiner moralischen Besserung zu verkörpern, eben dieselbe Gefahr für mein Vergnügen.

Den ersten Beweis nehme ich aus einem unter uns bekannten Drama, dem deutschen Hausvater, her.

Eine der handelnden Personen ist ein Mahler, der neben seinem Enthusiasmus für die Kunst, eine Tochter zum einzigen Reichthum hat. Ein vornehmer Weichling, ein Graf, hat über die Unschuld des Mädchens gesiegt, und ist nun im Begriff sich von ihr zu trennen. Dem Vater ist das Verhältniß seiner Tochter mit dem Grafen, der ehemals sein Schüler in der Kunst gewesen war, ein Geheimniß. Er zeigt dem Verführer einige seiner letzten Arbeiten, und bei dieser Gelegenheit legt ihm der Dichter folgende Worte in den Mund:

„Hören Sie, Graf, die Künstler des Alter„thums wußten so stark auf ihre Nation zu würken: „Ich denke wir könnten das auch, stellten wir Ge„genstände vor, die jeden besonders angiengen. Es „ist

Hier hat sich ein Prinz in eine große Gefahr begeben wollen, um einige Unglückliche zu retten. Die Deutlichkeit, die Vollständigkeit, die dadurch entstehende Abwechselung des Ausdrucks ist Grundlage des Vergnügens; Die Betrachtung: das ist edel! unsinnlicher Zusatz.

„ist zum Beispiel ein abscheuliches Ding, ein Kin„dermord! Ich nach meinem Gefühl kenne nichts „schrecklicheres in der Natur! — Ich dächte es „würde Vortheile haben, wenn unsere Kunst solche „Gegenstände darstellte. Sehen Sie, Graf, ich „habe hier die Skizzen gemacht; hier das unglück„liche Mädchen wie es ihr Kind würgt, merken „Sie, da oben in dem Strich da, die Verzweiflung, „die Raserei der Mutter! Fühlen Sie das, Graf!

Vortrefflich! Vortrefflich! aber das gilt nur dem Dichter. Dem Mahler, der das hätte sprechen können, dürften die Alten, auf die er sich beruft, die Kunst sogleich nach dieser Rede gelegt haben. Ein Kindermord! Nichts scheußlicheres in der Natur! Und dennoch soll die Vorstellung eine Quelle des Vergnügens seyn! Für wen? Für den Grafen gewiß nicht; und der ruhige Beobachter! Was weiß der von der Veranlassung zu dieser schrecklichen That! Er sieht die Mutter zum ersten Male, und das Ungeheuer das ihr Kind würgt, mit Zügen entstellt durch Verzweiflung, verzerrt durch Raserei, — auf immer. Ja! wird man sagen, das hat der Dichter im Schauspiel den Mahler wohl sagen lassen können, was kümmert den der Künstler, wo er den Menschen braucht; aber in der Natur, in der würklichen Welt — Sind vielleicht keine Hogarths, keine Chodowieky's bekannt? Habe ich nicht in Paris die völlige Anwendung dieser Lehre auf einer ausgeführten Skizze des Greuze gesehen? Ich wollte, ich hätte nicht: Denn auf folgende Art hatte er die Allegorie einer unglücklichen Ehe entworfen:

Zwei Ehegatten fahren in einem Kahne über den Strom des Lebens hin, von dem sich ein Arm zu einem schrecklichen Catarakt bildet. Das Weib, ein feistes faules Geschöpf, schläft auf dem Hintertheile des Nachens. Der abgehärmte ausgemergelte Mann erschöpft seine letzten Kräfte unter der Last des Ruders. Ihre ausgehungerte Kinder liegen sich in den Haaren über ein Stück Brod: Dies giebt der einen Seite des Nachens das Uebergewicht, er schlägt um, er sinkt in den Abgrund!

Welche Gegenstände für die Mahlerei! Wohin wird noch endlich die Sucht führen, die Vorzüge des Künstlers für die Vorzüge des Sittenlehrers hinzugeben!

Greuze hat einen Pendant zu jenem Gemählde gemacht: Es ist die Allegorie der glücklichen Ehe:

Zwei Personen deren Gestalten jede Schönheit, jeden Reiz ihrer verschiedenen Geschlechter darbieten, führen in liebevoller Vereinigung das Ruder zu dem Nachen, auf dem sie gleichfalls über den Strom des Lebens hinfahren. Ihre beiden liebenswürdigen Kinder schlafen sorglos auf dem Vordertheile des Schiffs, und Amor steuert.

Gut! hier ist beabsichtete Besserung mit einer Vorstellung verbunden, die mein Auge angenehm ausfüllt: hier ist vielleicht durch die Verstärkung der Lebhaftigkeit einer an sich unsinnlichen Idee, würklicher Gewinn für das moralische Gefühl. Aber gesetzt! sie wäre es nicht; der Mann und sein Eheweib wären der Verführer Paris, und die bundbrüchige Helena; statt der schlafenden Kinder sähen wir alsdann

dann einen schlafenden Hymen, den der lose Amor gebunden mit sich wegführte: Wie dann? Wollen wir behaupten, daß hier Gefahr für unsere Seele sey; daß der Ehebruch höchst sinnlich angerathen werde; und daß man mit Aufopferung alles Vergnügens, dem Bilde denselben Weg müsse nehmen lassen, den einmal die Ritterromane des Ritters de la Manche genommen haben?

Was wir bloß sehen, was wir mit dem Auge ohne Zuthun des Verstandes, ohne hinzutretende Auslegung percipiren, was mithin unmittelbar auf unsere gröberen Sinne würkt, kann zuweilen unserm sittlichen Gefühle schädlich werden. Die nackenden Formen, die der Künstler zur Darstellung der rechtmäßigen Liebe unserer ersten Eltern braucht, vermögen unsere Sinne in Aufruhr zu bringen; nicht die Darstellung der Entführung eines Eheweibes, die das Auge als sittsame Schöne sieht.

Alles kömmt auf die leidenschaftliche Disposition der Seele des particulairen Beschauers an, ob er in einem Bilde mehr als das bloße Bild, die sittliche Idee sehe, und darauf kann der Künstler bei der Wahl seiner Sujets nicht rechnen. Er rechnet auf den ruhigen Beschauer. Le Brun der die büßende la Valliere gemahlt hat, durfte bei der Wahl des Sujets nicht daran denken, daß der Anblick dieses Gemähldes dereinst eine Buhlerin zur Bekehrung auffordern würde.

Das Schlimmste ist, daß dergleichen ascetische Mittel, so lange sie in den Gränzen der Schönheit bleiben, für die beiden ersten Tage Würkung thun,

als Erinnerung des gefaßten Vorsatzes Würkung thun, und in der Folge so wie der Vorsatz erkaltet, oder die Leidenschaft dem Nachdenken keinen weitern Raum läßt, vergessen werden. Einer meiner Bekannten, der dem Jähzorn unterworfen war, schaffte sich das Kupfer an, welches die Beschämung des heftigen Yoricks durch den sanftmüthigen Mönch Lorenzo vorstellt. Er ließ es hinter Glas fassen, und legte es auf seinen Tisch, um es an der Wand aufzuhängen. Sein Diener brachte ihm einen Nagel von unangemessener Größe, und das bessernde Bild erfuhr die erste Probe der Unzulänglichkeit seiner Macht gegen einen eingerissenen Fehler anzukämpfen: ein heftiger Faustschlag auf den Tisch zerschmetterte das Glas, und beschädigte das Kupfer.

Mein Rath ist also dieser: Der Künstler hüte sich vor absichtlicher Veranlassung, die gröberen Sinne in Aufruhr zu setzen, vor unedlen Formen, und niedrigem unschicklichem Ausdruck. Dies sey seine Sittlichkeit, seine Sittenlehre: und wegen des Einflusses der Künste auf das moralische Gefühl, verlasse er sich übrigens auf das Wesen der bildenden Künste selbst, auf ihre Würkung im Ganzen. Didicisse fideliter artes, emollit mores, nec sinit esse feros.

Aber die Künstler des Alterthums, wie stark wußten die auf ihre Nation zu würken! Freilich, bei ihnen standen die Künste in besonderer Verbindung mit der Regierungsform, mit der politischen Erziehung; und die einen würkten auf die andern. Wie weit sind wir von ihrer

Bür-

Bürgertugend, von ihren Begriffen über Ehrgeiz als Triebfeder, über öffentliche Bewunderung als Belohnung derselben entfernt! Und doch! daß diese Künstler jemals die sittliche Rücksicht, der Rücksicht auf schöne Darstellung zum Vergnügen vorgezogen hätten, mithin daß diese nicht Hauptabsicht, jene aber nur accidenteller Vortheil gewesen sey, darüber erwarte ich den Beweis.

Ich für mich kenne keine Vorstellung aus der alten Kunst, welche als Verewigung einer edeln That, oder als Versinnlichung von Tugend und Laster, zu edeln Thaten oder zu sittlicher Vollkommenheit überhaupt hätte auffordern sollen.

* * *

In wiefern das intellektuelle Vergnügen Zweck der bildenden Künste sey.

Ich habe oft Liebhaber aus Gallerien, angefüllt mit den größten Meisterstücken, mit dem unmuthsvollen Ausruf weggehen sehen: Was lernt man hier! In der That die Worte jenes Mathematikers: Was beweist das? mit denen er die Phädra des Racine zurückgab, sind um keinen Gran lächerlicher.

Männer die nur der Affekte des Wissens und Erkennens fähig sind, sollten auf andern Wegen als der Beschauung der Kunstwerke, eine Unterhaltung aufsuchen, welche diese nicht im Stande sind, ihnen zu gewähren.

Was will man denn damit sagen, wenn man etwas von den schönen Künsten lernen will? Sollte Jemand so sehr die Gränzen der bildenden Künste verkennen können, um zu verlangen, daß ihre Werke ihm Vorstellungen von ganz neuen Gegenständen

lieferen? So können sie keine schöne Künste weiter bleiben, so werden sie zu Handwerken, höchstens zu Ueberlieferungen von Gestalten herabgewürdigt: So dienen sie nur dazu, eine elende Neugierde zu befriedigen, und ihr höchstes Lob würde darin bestehen, einem Forster, einem Banks und Solander durch ihre Hülfsleistung die Aufbewahrung der Form ausländischer Gewächse, fremder Thiere erleichtert, einem Haller dazu genutzt zu haben, anatomische Entdeckungen anzuheften.

Freilich! so weit geht Niemand; aber auf eine weniger auffallende Art beruhen die Forderungen derjenigen, welche die bildenden Künste zu Verstärkung der Lebhaftigkeit wissenschaftlicher Kenntnisse, oder sinnlicher aber nicht sichtbarer Eindrücke des Schönen brauchen wollen, auf keinen bessern Gründen.

Die unbestimmten Aeußerungen mancher Kunstrichter: daß man auch die subtilesten Gedanken, die abgezogensten Begriffe auf der Leinewand ausdrücken, und durch sichtbare Zeichen ins Gedächtniß zurückbringen könne: daß dies die Seele schildern, für den Verstand mahlen heiße; daß die feinen philosophischen Ideen des Künstlers nicht genung zu loben wären u. s. w. haben die abentheuerlichsten und den Künsten gerade zu widersprechenden Vorschläge zu Gemählden und Statuen hervorgebracht, die zum Theil auch würklich ausgeführt sind.

Ich darf es dreist sagen, daß Winkelmanns Versuch einer Allegorie für die Kunst, auf einer gänzlichen Verkennung ihrer Gränzen beruhe, und daß die größte Anzahl der von ihm angegebenen neuen

Allego-

Allegorien weiter nichts als Symbole von abstrakten Begriffen sind, welche die Seele mit weit größerem Vergnügen und größerer Leichtigkeit unsinnlich denkt, oder sinnlich hört, als sinnlich sieht.

Da ich schon an mehreren Orten ausgeführt habe, unter welchen Bedingungen ich eine Allegorie für einen schicklichen Gegenstand der Kunst halte, so will ich hier darüber schweigen. Ich wiederhole nur kurz, daß der Künstler nicht vergessen muß, daß er zwar mit unserer Seele, aber nur mit ihren unteren Kräften redet; daß sobald Ueberlegung, Nachdenken und Anstrengung des Witzes erfordert werden, die Bedeutung des Zeichens zu errathen, dieses aufhöre, sinnlich zu seyn: und damit würden gerade die interessantesten Ideen aus der Reihe sichtbarer Darstellungen wegfallen.

Gut! sagen diejenigen, welche so gern bei Kunstwerken denken, von ihnen etwas lernen wollen: die sichtbare Darstellung gebe mir nur die Veranlassung, mich an merkwürdige Thaten und Gesinnungen, an die meisterhaften Darstellungen derselben durch Dichter und Geschichtschreiber zu erinnern.

Ich, Comtesse de Genlis, möchte gern meinen Untergebenen die Geschichte durch eine Folge von Gemählden beibringen, die ihre Hauptbegebenheiten darstellten: Ich, Graf Caylus und viele Franzosen und Engelländer vor und nach mir, wir möchten den ganzen Homer, Virgil und die berühmtesten Dichter aller Nationen dergestalt in Gemählde gebracht sehen, daß, erläuternden Kupferstichen gleich, mit dem Anblick des Bildes zugleich die Stellen, die

sich so schön haben lesen lassen, ins Gedächtniß zurückgebracht würden.

Also soll die Mahlerei durchaus zum bloßen Hülfsmittel lebhafterer Erkenntniß der Gegenstände ernsthafter und schöner Wissenschaften werden?

Die Mahlerei so wenig wie die Bildhauerkunst sind nicht Ueberlieferinnen, Erzählerinnen geschehener Begebenheiten. Sie sind es darum nicht, weil sie äußerst mangelhaft und äußerst untrau erzählen: Sie sind es darum nicht, weil über diese Nebenabsicht, wenn sie zur Hauptabsicht würde, ihre wesentlicheren Vorzüge aufgeopfert werden müßten: Sie sind es endlich darum nicht, weil sie alsdann, wenn jene Hauptzwecke verlohren gehen sollten, mit ihren elenden Produktionen selbst des Vortheils der Lebhaftigkeit des Eindrucks verlustig gehen würden, den man durch sie intendirt.

Ich habe diesen Grundsatz schon an andern Orten ausgeführt, und will daher nur das hinzufügen: Die besondern Verhältnisse, deren Entwickelung eine historische Begebenheit wichtig macht, setzt eine Folge von Handlungen zum Voraus, welche die bildenden Künste nicht sichtbar darstellen können. Wer daher nur Veranlassung sucht, sich einer Reihe von vorhergegangenen und nachfolgenden Auftritten lebhaft zu erinnern; wer nur ein sichtbares Zeichen verlangt, welches ihn auf die Spur des unsichtbaren helfen könne; der schaffe sich eine Folge von Medaillen an, die durch Bildnisse berühmter Personen, und durch Symbole der merkwürdigsten Begebenheiten jenen intendirten Vortheil vollständig befördern, ohne die

Mahlerei

Mahlerei des Vorzugs, durch sich selbst verständlich und schön zu seyn, ohne Noth zu berauben.

Wie wenig ohne diese wesentlicheren Vorzüge der Künste, der Vorzug eines lebhafteren Eindrucks geschehener Begebenheiten erreicht werde, kann man daraus abnehmen, daß die Deutung schlechter Monumente, die bloß überliefern, in kurzer Zeit vergessen wird, weil sich Niemand die Mühe giebt, sie aufzubewahren.

Von der historischen Treue bei Bekleidung der Bildsäulen, als öffentliche Denkmäler.

Nach eben diesen Grundsätzen mag nun auch die Frage beantwortet werden, ob man bei den öffentlichen Monumenten die großen Männern gesetzt werden, die wahre Form der Gewänder u. s. w. die sie in ihrem Leben getragen haben, beibehalten solle? Ist das Costume dem Eindruck des Schönen zuträglich; warum nicht? Ist sie es nicht; keinesweges.

Gegen einen Beschauer der in dem Manne mit Stiefeln von gebranntem Leder den Comte de Saxe, und in dem mit der Allongenperücke den Präsident de Montesquieu leichter wieder erkennt, giebt es hundert, deren Verständigung durch Beibehaltung dieser, der Schönheit der Formen so ungünstigen Tracht nicht um ein Haar erleichtert wird, denen man dem ohngeachtet sagen muß: dies war Moritz; dies war Montesquieu.

Ein Kunstwerk ist kein Garde-meuble: der große Mann verliert durch die Veränderung der Tracht nichts von seiner Individualität: und die Künste leiden ohnehin genung dadurch, daß sie gegen die Wahrheit der individuellen, größtentheils unvoll-

kommenen Form des Körpers ankämpfen müssen, als daß man ihnen den Streit durch die Nachbildung conventioneller Beiwerke noch erschweren sollte.

Das schöne Bildniß wird immer verständlich bleiben, wenn es nur in der Hauptsache, im Ausdruck des individuellen Charakters des vorgestellten Helden in Formen, Mine und Stellung des Körpers, ähnlich bleibt: Hingegen das was durch gar zu große Treue schlecht geworden ist, wandert auf der Trödelbude nach dem Absterben der nächsten Verwandten, oder man geht, wenn es als öffentliches Monument aufgestellt wird, ohne aufzublicken vorüber.

Die Gefahr die mit der treuen Uebereinstimmung des Dichters und des bildenden Künstlers zum Nachtheil beider verbunden ist, hat ein scharfsinniger Kunstrichter vor mir zu gut und ausführlich auseinander gesetzt, [2]) als daß ich mich lange dabei aufhalten sollte. Ich kann hier nicht übergehen, was noch ein anderer Philosoph nach ihm und wie mich dünkt, nicht minder wahr gesagt hat. [3])

„Die schwerste und fast unmögliche Verbindung „der Künste ist, wenn Künste, welche Schönheiten „in einer Folge neben einander vorstellen, mit Kün„sten, welche Schönheiten auf einander folgend vor„stellen, vereinigt werden sollen.

Ich

2) Lessing im Laokoon.

3) Mendelsohn über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.

Ich verkenne keinesweges das erhöhete Maaß von Interesse, welches ein Gemählde dadurch erhält, daß wir uns bei demselben einer schönen Stelle des Homers oder Virgils erinnern. Aber abgerechnet, daß die schönsten Stellen beim Lesen oder Hören gerade diejenigen sind, die sich am wenigsten mahlen lassen, so bin ich auch nicht so unbillig zu verlangen, daß alle Menschen die Augen zum sehen, und ein Herz zum empfinden haben, sich dieser Stellen aus alten Dichtern lebhaft mit mir erinnern sollen: Da vielmehr die Ideen, welche den Ausdruck der Affekten historisch bestimmen, allen zu den Künsten berechtigten Menschen durch ein Volksbuch so geläufig geworden seyn müssen, daß über das Nachsinnen und Rathen des Verstandes die Einbildungskraft und das Herz nicht erkalten; so sehe ich den großen Nachtheil nicht ab, den die Mahlerei dadurch erlitten haben sollte, daß die Bibel dieses Volksbuch geworden ist. Die Sculptur hat allerdings dadurch gelitten, wie ich an einem andern Orte zeigen werde: aber die Mahlerei, wie ich glaube, gar nicht oder wenig.

Die heilige Geschichte, als Stoff zur bildlichen Darstellung, ist der Sculptur, nicht der Mahlerei ungünstig.

Der kleine Kreis von Affekten, die zur Mahlerei geschickt sind, weil sie sich deutlich an den Körper durch Gebärden äußern, muß in jedem Geschichtschreiber, in jedem handelnden Gedichte von größerem Umfange wieder in Umlauf kommen, da alle den Menschen in einer gewissen Folge von Zeiten schildern. Die Bibel hat den Vorzug, daß sie von jedem etwas cultivirten Europäer, dem es um Erkenntniß der Wahrheit zu thun ist, gelesen, oder wenigstens ihr historischer Innhalt bei der ersten Erziehung

desselben eingeflößet werden muß. Sie erzählt in einem leichten faßlichen Tone, und da sie mehr erzählt als darstellt, so behält die Imagination des Mahlers freieres Spiel. Die Affekten zu deren Ausdruck die Begebenheiten, die sie aufgezeichnet hat, Anlaß geben, sind größtentheils von der Art, daß sie sich gut mahlen lassen, weil sie mehr die zärtlichen, sanfteren Triebe des Herzens die sich gerne mittheilen, als jene hohen großen Empfindungen zur Grundlage haben, die mehr concentrisch als excentrisch würken. Wir haben unstreitig dabei gewonnen, daß nicht der Tacitus statt der Bibel das Handbuch der Künstler geworden ist.

Hingeworfener Vorschlag, die dramatischen Dichter der Alten statt der epischen zu wählen, um daraus Gegenstände zu Gemählden zu entlehnen.

Ich habe mich oft gewundert, daß ein Caylus und andere Kunstrichter, statt des Homers und anderer epischen Dichter, nicht auf die dramatischen, auf einen Sophocles, Euripides, gefallen sind, um sie dem Künstler als Vorrathshäuser interessanter Sujets zu empfehlen. Dichter, welche ihre ganze Kunst in der Darstellung der Affekte setzen und dabei die Schilderung des verstärkenden Ausdrucks durch Gebärden dem Akteur überlassen, scheinen besonders dazu geschickt, Auftritte für die Mahlerei, die selbst ein pantomimisches Drama ist, zu liefern.

Doch! ich fühle wohl, daß ich hier mannichfaltige Einwendungen fürchten muß, welche daher genommen werden können, daß der Dichter bei seinen Akteurs hauptsächlich auf Worte rechnet, und daß der Mahler auf diese gar nicht rechnen soll. Es sey also nur hingeworfene Idee, die andern zur Prüfung vorbehalten bleiben mag.

Ich

Ich will statt dessen lieber zuletzt vor einer Gefahr warnen, welche uns von solchen Künstlern drohet, die bei Darstellung eines der Kunst angemessenen Sujets, welches aber schon von ihren Vorgängern behandelt ist, da sie für Einbildungskraft und Herz nicht mehr neu seyn können, durch Hinzufügung eines neuen, witzigen und feinen Gedankens unsern Verstand zu überraschen hoffen. Zuweilen geschieht dies mit gutem Glücke. Ich erinnere mich von Greuze eine schöne Veränderung in der gewöhnlichen Vorstellung der Fabel der Danae gesehen zu haben. Während daß eine alte Duegna oder Aufseherin über die Unschuld des Mädchens beschäfftiget war den goldenen Regen einzusammeln, schlüpfte Jupiter in die Arme der unbewachten Danae. Schön! Aber nicht sowohl darum, weil der Gedanke: „nicht das Herz und die Unschuld, „wohl aber die Gelegenheit sind um Geld zu Kauf“ fein und neu ist; sondern vielmehr, weil dadurch ein viel vollständigerer, bestimmterer, mehr abwechselnder Ausdruck als durch die gewöhnliche Vorstellungsart motivirt wird, und wir die Feinheit und Neuheit des Gedankens überher haben.

Das Neue, das Feine, das Ueberraschende: mit welcher Behutsamkeit der Künstler auf angenehme Eindrücke davon rechnen dürfe.

Wenn hingegen Guercino, auf eine in Rücksicht des Gedankens eben so neue und feine Art, die für das Herz und die Einbildungskraft so interessante Fabel der Diana und des Endymion dahin desallegorisirt, daß letzterer als der erste Erfinder der Astronomie, mit dem Sehrohr nach dem Monde guckt; so werden wir ihm für seine Fürsorge für unsern Verstand wenig Dank wissen.

✲ ✲ ✲

Bestimmtere Angabe der Hauptabsicht des Künstlers bei Verfertigung seiner Werke, verschieden modificirt für den Bildhauer und den Mahler.

Aus alle diesem folgt der Schluß: der Bildhauer suche bei der Wahl seiner Sujets sein Augenmerk zuerst dahin zu richten, ob es ihm die Veranlassung gebe, schöne Gestalten, reizende Stellungen, Individualität des Charakters einer gewissen Art von Menschen, die sich durch fortdauernde Eigenschaften des Herzens und Fähigkeiten des Geistes und des Körpers auszeichnet, darzustellen: und dabei seine Geschicklichkeit in der Bildung des Körperbaues zu zeigen.

Der Mahler suche solche Sujets aus, die einen edeln Ausdruck solcher Affekten motiviren, die sich gern durch Gebärden mittheilen, ohne der Wohlgefälligkeit der Gestalten zu schaden, und ihm dabei Gelegenheit geben, mahlerische Würkung durch Abwechselung und Einheit in Gestalten, Farbe, und im Hellen und Dunkeln hervorzubringen. Können beide zu gleicher Zeit das Herz unmittelbar bessern, dem Verstande durch Erweckung neuer Vorstellungen, oder durch Reproduktion alter Bilder unter neuen Verhältnissen Beschäfftigung geben; gut! Wo nicht, so werde nie der erste Zweck dem letztern aufgeopfert.

✲ ✲ ✲

Ueberhaupt: Wahl des Sujets in den bildenden Künsten ist etwas, aber ungleich mehr die Wahl der Mittel zur Ausführung, und am meisten die Behandlung.

Das Ideen, oder vielmehr das

Hätte Hemsterhuys dies bedacht, er würde nicht jene Stelle in seinen Brief über die Bildhauerei eingerückt haben, welche es anzuzeigen scheinet, daß dieser

dieser feine Kopf in den wahren Genuß der Künste nicht völlig initiirt war.

„Es ist bekannt, sagt er, daß die ersten Entwürfe einem Manne von Genie und dem wahren „Kenner am mehrsten gefallen; der Grund hiezu „scheint doppelt zu seyn. Erstlich enthalten diese „ersten Entwürfe mehr von der göttlichen Lebhaftigkeit der ersten gefaßten Idee, als die vollendeten „Werke, welche viel Zeit gekostet haben; aber zweitens setzen sie auch die dichtende und reproducirende „Fähigkeit der Seele in Bewegung und Thätigkeit, „welche sogleich das, was der Wahrheit nach nur „angefangen und hingeworfen war, vollendet. Und „hierdurch werden sie der Beredsamkeit und der „Dichtkunst sehr ähnlich, die, indem sie sich der Zeichen und der Worte statt des Crayons und des „Pinsels bedienen, nur auf die reproducirenden Fähigkeiten der Seele würken, und folglich größere „Würkung hervorbringen, als weder Mahlerei noch „Bildhauerkunst, sogar in ihrer größten Vollkommenheit hervorzubringen vermögen. Ein vortreffliche Zug in irgend einem großen Redner oder „Dichter macht das Herz beklemmt, macht zittern „und erblassen, erschüttert unser ganzes System; „aber nie trägt sich dieses bei dem Anblick auch des „allerschönsten Gemähldes oder der allerschönsten „Statue zu. Es scheint, als ob der berühmte Leonard da Vinci ungefähr eben so über die ersten Entwürfe gedacht habe, weil er will, daß die Mahler „auf die Mauern und Wände, welche Flecken und „Makel ohn' allen Plan haben, aufmerksam seyn „sollen; diese unregelmäßigen Flecken meint er, erzeugten

Bilder erweckende, die Spannung der reproducirenden Kraft unserer Seele, ist keinesweges Zweck eines vollkommenen Kunstwerks. Ueber Skizzen, beiläufig.

„zeugten oft Ideen zu den vortrefflichst angeordneten „Landschaften.“

Wäre dieser Satz, wären diese ihm untergelegten Gründe wahr, so wäre alle die Zeit verlohren, welche die größten Künstler auf die langweilige mechanische Ausführung ihrer Meisterstücke gewandt haben: So wäre ein Tintoretto, ein Tempesta, ein la Fage, ein Füßli, weit über Raphael, Correggio und Tizian zu setzen: So würden wir endlich zu den Punkten des Leonardo zurückkommen, welche die reproducirende Fähigkeit der Seele noch mehr als die Skizze in Bewegung und Thätigkeit versetzen. Zum Glück ist weder Satz, noch Grund, noch erläuternde Analogie wahr, und bündig.

Der Mann von Genie, der zu gleicher Zeit Kenner ist, wird nie die Skizzen zu Raphaels Gemählde von der Transfiguration, oder zu Correggio's heiligen Magdalena mit dem Hieronymus, oder zu Tizians Peter dem Märtyrer, den ausgeführten Gemählden selbst vorziehen.

Er wird die Geschicklichkeit des Künstlers eine schöne Skizze zu entwerfen, schätzen, sie wird ihm das Vergnügen machen, welches jede Wahrnehmung der Vollkommenheit des Künstlers, seines Geistes in seinem Werke, hervorbringt. Aber dies Vergnügen wird er genau von demjenigen zu unterscheiden wissen, welches die Vollkommenheit des Werkes selbst erweckt, und wenn er vollkommene Skizze gegen vollkommenes Gemählde hält, so wird das letzte gewiß das Uebergewicht bei ihm erhalten.

Die

Die göttliche Lebhaftigkeit der ersten gefaßten Ideen muß dem Kenner bei der geringen Anzahl eben so gut ausgeführter als gedachter Gemählde unstreitig äußerst willkommen seyn. Aber wenn er nun eben diese göttliche Lebhaftigkeit, der langsamen Behandlung ungeachtet, ungeschwächt in dem letzten Pinselstrich des vollendeten Gemähldes antrifft; dann wird er eben fühlen, warum in der Mahlerei Erfindung so weit unter Ausführung steht.

Dasjenige was Hemsterhuys aus der Aktivität der reproducirenden Fähigkeit der Seele folgert, was er von der Dicht- und Rednerkunst hier analogisch zur Anwendung bringt, beruhet auf einer gänzlichen Vermengung der Gränzen verschiedener Künste und Wissenschaften, auf Verwechselung der besonderen Modificationen der bildenden Kraft der Seele, auf welche sie verschieden würken sollen. Es würde zu weitläuftig seyn, dies hier auseinander zu setzen, und ich kann dessen billig überhoben seyn, da Herr Herder [4]) an zweien Orten wie mich dünkt deutlich gezeigt hat, daß das Bild als Werk für einen ewigen Anblick geschaffen, nicht als Energie, nicht als Folge von Eindrücken, die sich wechselseitig verstärken, auf uns würke.

Ich finde nöthig, die Sätze dieses Schriftstellers nach meinen Ideen dahin näher zu bestimmen: Die Mahlerei spannt nicht die Einbildungskraft, sie füllt

4) Kritische Wälder: 1stes Wäldchen nr. 9. Abhandlung: Ob Mahlerei oder Tonkunst eine größere Würkung gewähre?

füllt sie aus. Sie giebt die hellste, klärste Vorstellung von dem, was wir zu sehen wünschen, und als sichtbar zu denken gewohnt sind. Die Mahlerei erschüttert das Herz nicht, macht nicht erblassen oder zittern: aber sie ladet es zur ruhigen heiteren Mitempfindung ein.

Vermuthung über die Stärke der Würkung, welche die Mahlerei in Vergleichung mit der Musik und der Dichtkunst gewähre.

Kurz! die Mahlerei hat den ausgezeichneten Charakter, (Fehler oder Vorzug?) der sie von andern Künsten, die mit ihr für Einbildungskraft und Empfindungsvermögen arbeiten, unterscheidet: Sie giebt wenig, aber das Wenige so gut als eine. So viel umfassend wie die Dichtkunst, so mächtig hinreissend wie die Musik ist sie nicht; aber den Eindruck, den wir von der eingeschränkten Gelegenheit die stumme Natur deutlich mit einem Blicke zu verstehen, erhalten; den gewährt sie mit einer solchen Ausfüllung aller Forderungen, welche Bildungs- und Empfindungsvermögen daran zu machen berechtigt sind, als die Dichtkunst und Musik ihn nicht zu geben im Stande sind. Dieser Satz muß unumstößlich bleiben, bis Dichtkunst und Musik durch hörbare Schilderung der Form und des Ausdrucks der Gebärden einer reuigen Magdalena, eben den Eindruck auf mich machen werden, den der Anblick des Bildes selbst von Guido Reni auf mich gemacht hat. Stärker, vollständiger klagen können sie mich die Heilige hören lassen, und dies Hören wird stärker, vollständiger auf mich würken, als das bloße Sehen; Aber mich die Heilige mit Thränenvollem Auge und zerknirschter Brust vollständiger, stärker erblicken lassen, das können sie nicht. Alles was der bloße stumme Anblick gewährt, giebt die

die Mahlerei am stärksten: Dies Stärkste ist nicht so stark als das Stärkste der verschwisterten Künste; gut! dafür ist es schmeichelnder, sicherer. Alles was der bloße stumme Anblick liefert, liefert die Mahlerei am vollständigsten: Dies Vollständigste ist nicht so vollständig als das Vollständigste der verschwisterten Künste; gut! dafür ist es leichter, faßlicher. Der Würkungskreis der Mahlerei ist eingeschränkt; thut nichts! um desto eifriger sind wir auf die Vertheidigung seiner Gränzen bedacht.

Was endlich Hemsterhuys über die Punkte des Leonardo da Vinci sagt, kann auf keine Art zum Beweise seines Satzes dienen. Man darf einen Kunstgriff die Erfindungskraft des Schöpfers rege zu machen, nicht mit der Würkung des bereits erfundenen auf den Beschauer, der genießen, nicht erfinden will, und größtentheils nicht kann, verwechseln. Der Klang des Saitenspiels eines Nardini weckt in der Seele der Corilla die poetische Ader auf: will man daraus folgern, daß der Zuhörer den vorgesetzten Innhalt, den Plan des Gedichts schöner finden solle als das Gedicht selbst? [5])

So

5) Hemsterhuys scheint überhaupt von Skizze keinen rechten Begriff zu haben, und sie mit der sublimen Darstellung eines hervorstechenden Zuges der Leidenschaft, der sich ohne die ganze Reihe von Gedanken und Empfindungen die ihn veranlaßt haben, nicht denken läßt, der gleichsam das Summum aller vorhergehenden und nachfolgenden ist, zu verwechseln. Das Virgilianische: Quos ego! Das beredte Stillschweigen in Trauerspielen, wor-

So endige ich denn eine Untersuchung, die mit in meinem philosophisch schwärmerischen Jahrhunderte, wo man so gern denken will, wo man nur fühlen sollte, und so gern fühlen will, wo man nur denken sollte, ein Wort zu seiner Zeit gesagt zu seyn geschienen hat.

Ich gehe nun zur eigentlichen Beschreibung der Kunstwerke in diesem Pallaste über, zu deren billigen Beurtheilung ich den Liebhaber in etwas vorbereitet zu haben glaube.

Beschreibung des Pallasts Giustiniani.

In dem Hofe des Pallasts Giustiniani sieht man mehrere Basreliefs in die äußeren Wände des Hauses eingemauert. Sie verdienen in der schon oft angegebenen Rücksicht Aufmerksamkeit.

Auch sieht man hier in Nischen einige colossalische Köpfe von großem Charakter.

In dem Vorplatze des Hauses.

Eine weibliche gut bekleidete Figur.

Eine Hygea. Die Idee ist besser als die Ausführung.

Auf

auf er sich unter andern beruft, sind so wenig Skizzen, als das verhüllte Haupt Agamemnons in dem Gemählde des Timanthes. Zu weit hergeholte und getriebene Analogien sind von jeher dem Wesen der bildenden Künste und schönen Wissenschaften äußerst gefährlich gewesen.

* * *

Auf der Treppe.

Ein Aesculap, ein Marcus Aurelius, Caligula, ein seltener Domitian, [6]) Antinous, Jupiter, Mercur. Sämmtlich von geringem Werthe und zweideutiger Benennung.

† Amalthea, die dem Jupiter als Kind aus dem Horne der Ziege (die andere selbst Amalthea nennen,) zu trinken reicht. Ein Basrelief von guter Erfindung aber mittelmäßiger Ausführung. Ein geschickter Künstler, der sich des Gedankens bemeistern wollte, könnte daraus ein sehr reizendes Werk machen.

* * *

In dem großen Vorsaale.

† Zwei Faunen, beide in der gewöhnlichen Stellung, den einen Arm auf den Stamm eines Baums gelehnt, den andern in die Seite gestützt. Sie tragen ein Ziegenfell. Einer derselben gehört unter die besten Vorstellungen dieser Art.

Eine sitzende Roma.

Eine Consularstatue.

Eine Gruppe von zwei Streitern, deren einer im Begriff ist, den andern, den er niedergeworfen hat, zu durchstechen. Man nenne sie ohne Grund Hercules und Antäus. Das ganze Werk ist mittelmäßig und wahrscheinlich modern. Wenigstens sind die Köpfe unstreitig neu.

6) Winkelmann, G. d. K. S. 822. hält ihn für ächt.

* * *

In dem Zimmer dem großen Saale zur Linken.

Mehrere Gemählde von M. A. Carravaggio.

Die Jünger zu Emmaus von Carravaggio. Der Hund ist das Beste auf diesem Bilde.

† Mariä Verkündigung von demselben und eines seiner besten Werke. Die heil. Jungfrau ist reizend, und die Schatten sind nicht übertrieben schwarz.

Bildniß eines Cardinals, scheint beinahe von demselben, es ist wahr und pikant.

Grablegung von Carravaggio.

Dieser Pallast enthält überhaupt sehr viele Gemählde vom Carravaggio.

Stil des M. Angelo da Carravaggio.

Sein ganzer Name heißt Michael Angelo Amerigi und weil er 1569. zu Carravaggio im Mailändischen gebohren war, so nennt man ihn gewöhnlich: Il Carravaggio.

Er wählte gemeiniglich sehr niedrige Sujets, und die edlen führte er auf die niedrigste Art aus. Er hatte die Prätension, die Natur getreu nachzuahmen, aber er erreichte sie nur in einem Stücke, nämlich in der Rundung. Er wußte wie sehr die Abwechselung von hellen und dunkeln Partien das Auge fesseln, daher stellte er seine Modelle in schwarz gefärbte Zimmer, und ließ das Licht von oben herabfallen. Aber so sieht man die Gegenstände selten in der Natur.

Seine Zeichnung ist unrichtig und schwerfällig. Seine Carnation ist im Lichte gelb, in den Schatten schwarz. Zuweilen mahlte er heller, dann ist er am

schätz-

schätzbarsten. Seine Behandlung war gut. Dies und die Rundung seiner Figuren sind seine Hauptvorzüge. Er starb 1609.

* * *

Zweites darauf folgendes Zimmer.

Die Marter des heil. Petrus von Saltarelli.

Flucht nach Aegypten von Valentin.

Bildniß des Carravaggio, der sich vermittelst eines Spiegels, sowohl von vorn als von hinten zu abgebildet hat.

* * *

Beim Zurückkehren dem Vorsaale zur Rechten.

Im ersten Zimmer.

Eine Carita. Der Meister ist unbekannt, die Composition allerliebst, nur hätte die Ausführung eine geschicktere Hand verdient. Die Carita ist im Costume der Weiber auf der Insel Procida gekleidet.

Eine Madonna mit dem Kinde, stehend in einer Glorie, von Carravaggio.

* * *

Zweites Zimmer.

† Christ, der den Jüngern die Füße wäscht von Carravaggio. Dies Bild ist von großer, wiewohl gemeiner Wahrheit, und die Figuren treten stark hervor. Die Schatten sind zu schwarz.

Drittes Zimmer.

† Ein nacktes Weib von Tizian. Andere halten es von Paolo Veroneſe. Dieſem letzten ſpreche ich es zu, wegen der äußerſten Keckheit, mit der der Kopf behandelt iſt. Arme und Hände ſind unvergleichlich.

† Ein Jüngling hat die Zerſtörung Jeruſalems vorherverkündigt, und ſoll deswegen von der Wache ergriffen werden; aber er entwiſcht, und läßt den Mantel im Stich. Gherardo della Notte ſoll der Autor ſeyn. Das Bild iſt von der pikanteſten Würkung.

Köpfe einer Madonna, eines Engels, und eines Alten, al Freſco, von Correggio. Es ſind Bruchſtücke aus der Kuppel von Parma. Die Farbe iſt ganz verblichen.

Viertes Zimmer.

Die zwölf Apoſtel, der Chriſt, die Madonna und Johannes der Täufer. Alle dieſe Bilder ſind von Albano, aber aus ſeiner erſten Zeit, als er ſich noch genau an die Schule der Carracci hielt. Die Figuren ſind etwas ſteif, und die Falten der Gewänder zu eckigt und trocken.

Der Chriſt vor dem Pilatus, von Gherardo della Notte. Der Ausdruck iſt ſehr gemein, aber die Würkung pikant.

Das Wunder der Austheilung der Brödte und der Fiſche, von Carravaggio.

Der

Der heil. Johannes von Guercino, wie man sagt: Ich zweifle.

Auferweckung der Tochter des Jairus, wahrscheinlich von Vouet.

* * *

Fünftes Zimmer.

Eine nackte Frau vor dem Spiegel den ein Amor hält, von Paolo Veronese. Das Bild hat gute Halbtinten.

Eine Landschaft des Domenichino mit der Taufe Christi.

† St. Matthäus mit dem Engel, der ihm die Hand beim Schreiben führt von Carravaggio. Die Zusammensetzung dieses Bildes ist schlecht. Der Engel hat eine sehr affektirte Stellung; der Ausdruck ist gemein, und beide Figuren sind mitten aus dem schlechtesten Pöbel hervorgesucht. Aller dieser Fehler ungeachtet ist dies Bild eines der pikantesten die man sehen kann: So viel vermag Rundung und ein wohl gewähltes und behandeltes Detail zum Gefühl der Wahrheit beim ersten Blick; denn untersuchen darf man nicht. Man sollte die Gemählde des Carravaggio nur im Vorbeigehen in einer gewissen Entfernung betrachten, in der man wieder erkennen, aber nicht prüfen kann.

Ganymed vom Adler weggeführt, aus der Schule des M. A. Buonarotti.

Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Schule des Carravaggio.

Sechstes Zimmer.

† St. Peter vom Engel geweckt, von Honthorst. Das Licht, welches weit schicklicher in andern Vorstellungen dieses Sujets vom Engel ausgeht, fällt hier durch die Thür ins Gefängniß. Der Ausdruck des schlaftrunkenen St. Peters, der grämelnd, daß man ihn im Schlafe gestört hat, sich den Kopf kratzt, ist eben so wahr als gemein.

Geisselung Christi von Carravaggio.

Die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Wahrscheinlich von Gerhard Lairesse. Wenigstens läßt sich der Nahme des Meisters aus der Vermischung des niederländischen Stils mit dem italiänischen, aus dem einsichtsvollen Helldunkeln, und aus der äußerst reichen Architektur schließen.

Ein schöner Bassan.

Siebentes Zimmer.

Heiliger Johannes von Raphael und Giulio Romano.

† Heil. Johannes von Giulio Romano nach Raphaels Zeichnung. Er schwebt in den Lüften auf einem Adler. Sein Auge ist zu dem Gotte gekehrt, der ihn inspirirt. Er schreibt, und erhebt sich über irdische Gegenstände. Eine sublime Idee! Der Kopf hat viel Adel. Vielleicht ist die Stellung des Körpers ein wenig gezwungen. Die Färbung fällt ins Braune.

† Schönes Bildniß eines Weibes, die einen Blumenstrauß vor die Brust heftet. Wahrscheinlich von einem der Carracci.

* * *

Achtes Zimmer.

† Die heil. Cäcilia von Carravaggio. Ein Gemählde voller Wahrheit. Aber der Charakter der Heiligen erhebt sich nicht über den einer gemeinen Zitherspielerin. Die Copie ist im Pallast Barberini.

Christ und das Cananäische Weib, man sagt, von Albano.

* * *

Neuntes Zimmer oder Zimmer mit der Vase.

† Der Bethlehemitische Kindermord von Poussin. So viel Aufhebens als viele Kenner von der Schönheit der Zusammensetzung dieses Bildes machen, scheint sie mir nicht zu verdienen. Freilich ist die Weisheit zu loben, mit der uns der Künstler nur einen Theil einer Scene des Schreckens vor Augen gelegt hat, welche die Einbildungskraft so vieler Mahler bis zum Ekel auszudehnen, und unter verschiedenen Gestalten zu vervielfältigen gewußt hat. Hier hat ein Henker schon dem kleinen unglücklichen Opfer seiner Wuth, das vor ihm zur Erde gestreckt liegt, einen Stich in die Seite gegeben, er setzt ihm den Fuß auf die Brust, es zu erdrücken, und holt mit dem Arm einen neuen Streich aus, der ihm vollends den Rest geben soll. Die verzweifelnde Mutter nimmt ihre Zuflucht zum Flehen, indem sie zu gleicher Zeit alle ihre Stärke zusammenrafft, um diese letzte ihrer Hoffnungen zu retten. Sie liegt zu

Der Bethlehemitische Kindermord von Poussin.

des Grausamen Füßen, sie streckt den einen Arm aus, den Streich aufzufangen und klammert sich mit dem andern an seine Schulter, den Streich zu hindern. Wilde Verzweiflung und Angstgeschrei liest man auf ihrem Gesichte, ihre ganze Stellung zeigt das Streben nach Rettung an. Aber der Henker hört auf ihr Geschrei nicht, er ist ihr an Stärke überlegen, er reißt sie mit der Hand, die er frei behält, bei den Haaren zurück. Das Kind gedrückt durch den starken Körper streckt Hände und Füße, sein Kopf schwillt, es kneift die Augen zu, und schnapt mit dem letzten Athemzuge nach Luft.

Diese Gruppe ist mit vieler Einsicht gedacht, aber zu schrecklich und daher dem Wesen der Kunst nicht angemessen. Warum fügte der Mahler noch andere Weiber hinzu, die ihre entleibten Kinder wegtragen, und sich die Haare ausraufen? Entweder hätte der Mahler diese ganz weg, oder alle sich gegen den gemeinschaftlichen Feind ihres Geschlechts vereinigen lassen sollen. So viel über den Gedanken. Der Ausdruck in diesem Gemählde ist wahr, aber unedel. Die Zeichnung ist sehr correkt. Die graue finstere Färbung, die sonst Fehler bei diesem Meister ist, scheint hier die Würkung des Eindrucks zu verstärken.

Der heil. Johannes von Domenichino.

† Der heil. Johannes von Domenichino, Zwei Engel halten ihm seine Bücher. Die Zusammensetzung ist schön, aber schöner noch der Ausdruck. Der Kopf des Johannes zeigt den sanftesten und gefühlvollesten der Menschen. Süßigkeit schwebt auf seinem Munde und seine Augen belebt das Anschauen der Gottheit, die alle niedere Regungen

aus

aus seinem Herzen entfernet. Raphaels heil. Johannes ist ein Gott, der heil. Johannes des Domenichino der erste seiner Diener, ein Engel. Die Zeichnung ist sehr correkt, aber das Gewand etwas zu trocken. Der Färbung, die ein wenig kalt ist, und ins Graue fällt, fehlt es wohl überhaupt an Harmonie. Die Landschaft ist sehr schön.

† St. Paul der Eremit, und St. Antonius mit der Madonna und mit Engeln. Großes schönes Gemählde des Guido aus seiner dunkeln Manier. Die Köpfe der Alten sind von großer Wahrheit.

St. Marcus, aus der Schule der Carracci.

Christ im Oelgarten, aus der Schule des M. A. Buonarotti.

Mehrere heilige Familien, die man für Arbeiten Raphaels, des Andreas del Sarto, des Parmeggiano und anderer ausgiebt, und entweder nur aus der Schule dieser Meister oder Copien nach denselben sind.

In der Mitte dieses Zimmers steht eine Vase, die aber in ihrer ursprünglichen Form keine Vase war. Denn das mittelste Stück hat wahrscheinlich zur Einfassung eines Brunnens gedient, und ist nebst dem daran befindlichen Basrelief die Copie eines schönen Originals, welches sich in Spanien befindet. Der Fuß und der Rand der Vase sind angesetzt.

Rund herum stehen einige Büsten, unter denen aber Nichts sonderlich merkwürdig ist. Die besten sind:

Ein

Ein Lucius Verus, ein Marc Aurel, ein Antonin der Fromme, ein Faunuskopf, Hadrian.

* * *

Beim Zurückkehren durch die nämlichen Zimmer kann man noch einige Bildhauerarbeiten bemerken.

Im achten.

Alexander, Tiber, Büsten.

Im siebenten.

Septimius Severus, Trajan, Caracalla, Büsten.

Diana von Ephesus, eine Muse, Statuen.

Im sechsten.

Schöner Kopf eines jugendlichen Marc Aurels in Bronze.

Jupiter.

Ein Indischer Bacchus.

Eine schlechte als Paris ergänzte Statue.

Im fünften.

Eine kleine Statue des Marsyas.

Kopf eines Jünglings.

Im vierten.

Zwei Büsten von Musen oder von Grazien mit sehr geschmackvollem Kopfputz. Die eine hat ein Netz auf dem Haupte nach Art Italienischer Mädchen.

Eine

Eine kleine Ariadne von lieblichem Ausdrucke.

Eine Vase mit drei schlafenden Kindern. Die Arbeit ist schlecht.

* * *

Dem ersten Zimmer zur Seite von dem Vorsaale an rechter Hand zu rechnen, tritt man in eine andere Folge von Zimmern, die noch mit Gemählden gezieret sind. Die besten scheinen:

† Ein auferstandener Christ, wahrscheinlich von Carravaggio. Die Figur tritt sehr vor, und ist nicht ganz unedel. Das weiße Gewand fällt sehr auf. Ganz wahr ist es nicht vorzüglich in den Halbtinten, aber blendend weiß im Lichte.

Der Christ heilt einen Blinden, wahrscheinlich von demselben.

* * *

Von hier aus kömmt man in die berühmte Statuengallerie, die durch die Kupferstiche Sandrarts so sehr, und wenn ich es sagen darf, über Verdienst berühmt geworden ist. Die Statuen sind meistens sehr restaurirt, und zum Theil sehr schlecht. Gallerie der Statuen.

Hier ist das genaue Verzeichniß von demjenigen, was noch vorhanden ist. Ich bin mit Fleiß so umständlich dabei gewesen, um diejenigen, die nach dem Sandrart eine Statue als hier befindlich anführen sollten, vor allem Irrthume zu sichern. Die Vergleichung wird zeigen, daß die Sammlung seit Sandrarts Zeiten um ein Beträchtliches vermindert ist.

† Der

† Der berühmte Bock. Der Kopf ist nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner neu, und überhaupt steht das Werk seinen Ruhm nicht.

Meleager. Der Kopf ist neu.

Noch ein Meleager. Arme und Beine neu, so wie der wilde Schweinskopf.

Mann und Frau eine Gruppe. Der Mann umarmt sein Weib, und hält ihre Hand. Die Ausführung ist dem Gedanken nicht gleich. Der Kopf des Mannes ist modern.

Eine Amazone. Kopf und Arme sind modern.

Eine Venus mit einem Gewande, das von ihren Hüften zu gleiten scheint.

Eine Frauensperson mit einem Schleier, man nennt sie, eine Vestalin.

Jupiter.

Juno.

Eine schlechte Diana, an welcher Kopf und Arme modern sind.

Hercules mit Weinlaub bekränzt. Arme und Beine neu. [7])

Leda mit dem Schwane. Kopf und Arme modern.

† Venus aus dem Bade sich aufrichtend. Sie ruhet mit untergeschlagenem Beine und gebogener Spitze des Fußes auf den Zehen und dem Knie. Ihr Körper ist vorgebückt, ihre Arme sind vor der Brust über einander geschlagen. Sie blickt zur Seite und scheint im Begriff zu seyn, aufzustehen, oder sich aus dem Bade zu erheben. Neben ihr eine Vase

7) Es scheint ein trunkener Hercules zu seyn.

Vase oder Salbengefäß. Man nennt sie Cleopatra wegen des Armbandes in Form einer Schlange. Des Gedankens wegen hauptsächlich zu bemerken. 8)

Sylen mit dem Schlauche. Frauensperson als Bacchantin restaurirt.

Gladiator.

Muse.

Zwei

8) Hr. Bernoulli (Zusätze zu den neuesten Italienischen Reisebeschreibungen, Theil I. S. 444.) hat diese Stellung mit dem niedersächsischen Provincialismus huckend ausgedrückt. Im Französischen hat man dafür das Wort accroupié.

Der Herr Hofrath Heyne Antiquar. Aufs. 1stes Stück. S. 154. hält sie mit Recht für eine Venus aus dem Bade. Dies zeigt auch das Salbengefäß bei ihr an. Eine ähnliche Vorstellung wird von dem Du Cavallieri Venus Corollaria, vielleicht von dem Armbande genannt. Der Herr Hofrath Heyne zeigt aus dem Episcopius, nr. 77. wo diese Figur vor der Ergänzung gezeichnet seyn soll, daß Kopf und Hände neu sind. Dies ist mir jedoch nicht aufgefallen, ob ich gleich ziemlich genau die Statuen in dieser Sammlung auch in der Rücksicht, das Alte von dem Neuen abzusondern, untersucht habe. Es kann aber auch sehr wohl seyn, daß mir diese Bemerkung entgangen ist, weil das Werk als schönes Kunstwerk wenig Aufmerksamkeit verdient. Dem Herrn Hofrath Heyne wird es wahrscheinlich, daß diese Figur ursprünglich eine Venus war, die das Haar mit der einen Hand trocknete.

Zwei Statuen, deren Gewänder von schwarzem Basalt nach Art der Isis umgeworfen, und auf der Brust zusammen geknüpfet sind. Der Putz der aufgesetzten Köpfe und die Attribute, die man ihnen in die modernen Hände gegeben hat, deuten eine Ceres an.

Ein Jüngling mit aufgehobenen Armen. Sie sind so wie die Beine neu. Der antike Körper ist gut.

Pallas Giustiniani.

† Die berühmte Pallas Giustiniani. Aus der Zeit, als die Kunst noch nicht ihre ganze Feinheit erreicht hatte. Die Umrisse sind bestimmt, aber etwas hart und eckigt. Die Formen haben viel Größe. Das Gewand, welches das Nackte sehr gut andeutet, ist trocken, und in viele kleine Falten gelegt. Die Lippen haben einen Rand, eine Art Einfassung, wie man sie an mehreren Statuen bemerkt. Nur der rechte Arm ist neu. Man nennt sie Medica wegen des Attributs der Schlange.

Hercules.

Ein stehender Hermaphrodit. Er hat viel Aehnlichkeit mit dem stehenden Hermaphroditen in der Villa Borgheſe. Der Kopf ist neu.

Harpocrates.

Ein Bock.

† Ein Kopf des Vitellius. Dieser Kopf ist schön, obgleich der Ausdruck in Carricatur übergeht. Er ist aber nicht alt, wie viele glauben, sondern eine Copie nach einem andern der zu Genua steht und dessen Alter zweifelhaft ist.

Ein

Ein Faun als Flötenspieler. Im Charakter desjenigen, der in der Villa Borgheſe ſteht, er kömmt dieſem zwar nicht an Schönheit bei, iſt aber nicht ohne Verdienſt.

Apollo ſtehend. Die Beine ſind ein wenig zu kurz: Kopf und Hände neu.

† Veſtalin aus der Zeit des früheſten Alters der Kunſt. Alles iſt ſteif, geradelinigt und eckigt. Der rechte Arm iſt ſchlecht gearbeitet, und der linke neu. Die Falten fallen ganz gerade herab. Der Mund hat dieſelbe Einfaſſung, die ich vorher bei der Pallas bemerkt habe. Großheit in den Formen findet man ſchon. Dies uralte Werk iſt wahrſcheinlich griechiſch; die Benennung einer Veſtalin unerweislich; der Kopf mit einen Schleier bedeckt, der nur bis auf die Schultern fällt. Die Arme ſind nackt. Veſtalin.

Mercur.

Eine Muſe.

Genius mit einer Fackel und Mohnſtengeln. Kopf, Arme und Füße neu.

Diana mit einem Hunde. Sie zieht einen Pfeil aus dem Köcher. Der Kopf iſt modern.

Amor ſpannt den Bogen. Kopf, Arme und Beine modern. Der Körper iſt ſchön.

Venus aus dem Bade ſich aufrichtend, eine Wiederholung der vorigen Statue in eben dieſer Sammlung. Wie die vorige trägt ſie das Armband in Form einer Schlange, wird wie jene

Cleopatra getauft, und hat an Werth nichts vor der andern zum Voraus. [9])

Nymphe oder Bacchantin. Bei ihr der Stamm eines Baums, um den sich eine Weinrebe schlängelt. Diese Figur ist nicht übel. Die Arme sind neu.

Gladiator.

Diana.

† Eine Vestalin oder eine Figur mit dem Schleier in reizender Stellung und mit einem gut geworfenen Gewande. Sie ist wohl erhalten, denn selbst die Hände sind alt. Inzwischen scheint der Kopf, der ein Portrait ist, aufgesetzt.

Statue eines jungen Helden mit dem Paludamento. Man hat ihr einen neuen Kopf des Marc Aurels, und zwei neue Arme gegeben.

Ein Faun mit der Schale. Gut.

* * *

In einem Hofe hart an der Gallerie standen zu meiner Zeit dem Wind und Wetter ausgesetzt:

Titus Vespasianus, Paris, Plotina, Julia Schwester des Titus, Büsten.

Ein Amor in gewöhnlicher Größe, der einen kleinen Amor betrachtet, der als Embryo bei seinem Köcher und seinen Pfeilen schläft.

9) Hr. Volkmann Hist. kritische Nachrichten, Edit. von 1777. Th. II. S. 463. hält diese Copie für ein Werk des Bernini.

schläft. Eine sonderbare Idee, die sehr mittelmäßig ausgeführt ist.

Note. Die Volkmannische Beschreibung dieses Pallastes ist in der neuesten Edition vorzüglich durch die aufgenommenen Zusätze des Hrn. Bernoulli fehlerhaft und beinahe unbrauchbar geworden. Ich bemerke hier nur im Vorbeigehen, mit welchem Geschmack dieser letzte Gelehrte gesehen haben müsse. Er fand in dieser Gallerie den modernen Kopf eines Bauren mit einem Hute auf dem Kopfe. Er sah ihn für einen Cicero an, und weil er sich den Hut nicht wohl zu erklären wußte, so setzte er hinzu: Vermuthlich, wie er in Tusculum spazieren gieng!!!

Pallast Verospi.

Von allen Statuen, die ehemals in diesem Pallaste standen, sind nur noch drei übrig, und diese gehören unter die mittelmäßigsten, daher ich sie übergehe. Sie stehen im Hofe.

In einem kleinen Porticus dieses Hofes sieht man am Plafond zwei Fresco-Gemählde des Albano. Das eine stellt Galathea mit ihren Nymphen vor, die dem Gesange des Polyphems zuhören; Das andere Acis und Galathea, die der Wuth des Riesen zu entfliehen suchen. In beiden erkennt man an der Zeichnung die Schule der Carracci, und die dem Schüler eigenthümliche liebliche Färbung wieder. Letztere ist in diesen Gemählden der bessere Theil.

Plafond von Albano.

In der obern Gallerie des Hauses ist der Plafond von Albano gemahlt, und die weitläuftigste Composition, die man diesem Meister kennt.

Das Mittelgemählde stellet den Apollo im Thierkreise in Begleitung des Bacchus, der Ceres, des Vulcans und der Flora, als Symbolen der vier Jahrszeiten vor. Die Zusammensetzung ist schön. Der Ausdruck im Apollo zu süßlich. Er sieht mehr einem hübschen Jungen als einem Gotte ähnlich. In der Zeichnung der Körper männlicher Figuren findet man den Stil der Carracci, wiewohl ausgeartet, wieder. Hingegen

sind

sind die Körper der Weiber viel swelter, und weniger eckigt gezeichnet. Die Färbung ist lieblich, wenn sie gleich ein wenig ins Rothe fällt.

Linker Hand in einem andern Felde Amor, der unter der Gestalt des Abends, oder des Hesperus, seine Pfeile auf die Erde streuet. Ein angenehmer und feiner Gedanke.

In einer andern Abtheilung ist die Nacht unter der Gestalt einer Frauensperson abgebildet, die zwei Kinder mit ihren Flügeln bedeckt. Der Gedanke ist gleichfalls gut, aber die Ausführung entspricht ihm nicht.

Gerade gegen über Aurora, die von dem jungen Tag geführt Blumen über die Erde ausstreuet. Diese Figuren sind schlecht gezeichnet, und bei dem Wurf der Gewänder ist die Natur nicht zu Rathe gezogen.

Der Morgenstern schüttet den Thau über die Erde aus.

Diese vier Gemählde enthalten allegorische Vorstellungen der vier Tageszeiten.

Es folgen noch: Die Vorstellungen von sechs Planeten in einigen Handlungen die aus der Mythologie entlehnt sind.

Venus nimmt dem Amor Pfeil und Bogen, die dieser wieder zu erhaschen sucht. Der Gedanke ist reizend. Die Ausführung kömmt ihm nicht gleich. Der Kopf der Venus ist von schönem Charakter, aber er ist zu stark im Verhältnisse zum Körper, und der Arm hängt nicht recht mit der Schulter zusammen. Die Farbe fällt ins Violette. Der Blick der Venus ist ausdrucksvoll.

Mercur. Die Umrisse seines Körpers sind fließend und swelt. Die Färbung ist kräftig. Eine der schönsten Figuren dieser Gallerie.

Diana. Schlechte Figur in sehr gezwungener Stellung.

Saturn zieht ein Kind über die Achseln hervor. Der Stil der Zeichnung hat viel von der Schule der Carracci. Inzwischen ist sie zu schwerfällig und zu wenig correkt, um den Abstand des Schülers zum Meister nicht fühlbar zu machen.

Jupiter und Ganymed. Der Kopf des Jupiters läßt mehr Gutmüthigkeit und Ueberreste ehemaliger Schönheit, als Würde und Adel blicken. Der Kopf des Ganymeds ist sehr reizend.

Mars, eine schlechte Figur.

Zwischen diesen Gemählden sind noch einige kleinere von äußerst artiger Erfindung zur Füllung angebracht.

Rechter Hand vom Haupteingange ab:

Ein wollüstiger Kampf zwischen Nymphen und Panen.

Eine Nymphe, die ein Satyr belauscht.

Satyren und Nymphen, die der Venus ein Opfer bringen.

Noch ein Opfer.

Venus an der Toilette.

Des Adonis Abschied von der Venus.

Eine nackte Frauensperson, die zwei Panen auf den Rücken eines weiblichen Pans setzen.

Galathea von Meerungeheuern umgeben.

Trito-

Tritonen, die um eine Nereide streiten. Während, daß der eine den andern umbringt, entführt sie ein Dritter.

Opfer dem Priap.

An den Wänden der Fensteröffnungen sieht man noch einige artige Tänze von Kindern und Nymphen.

Diese Gallerie kann einen sehr sichern Aufschluß über das Charakteristische in dem Stile des Albano geben.

Das Charakteristische in dem Stil des Albano.

Ich will dies mit ein paar Worten zusammen zu fassen suchen. Er hatte mehr Talent zu kleinen angenehmen Vorstellungen, als zu großen und edlen Zusammensetzungen. Er war der Mahler kindlicher Reize, der Unbefangenheit und der Schalkheit des glücklichen Alters, dem das Leben ein lieblicher Traum ist. Kinder sind das Beste was er gemahlt hat: Weiber haben bei ihm oft einen süßlichen, oft gar keinen Ausdruck, und sehen sich alle einander ähnlich. Von seinen Jünglingen gilt dasselbe. Männer und Alte verstand er gar nicht zu mahlen.

Er zeichnete im Stile der Carracci, die männlichen Figuren jedoch schwerfälliger, die weiblichen gelter; häufige Incorrektionen abgerechnet, wodurch er sich gleichfalls von seinen Meistern unterschied. Seine Gewänder sind in dem Faltenschlage eckigt, und nicht schön geworfen. Sein Colorit hat einen sehr angenehmen röthlichen Ton im Oel, ob dieser gleich nicht ganz wahr ist. Im al Fresco fällt er zu sehr ins Rothe.

Er beobachtete das Helldunkle sehr glücklich, mahlte harmonisch und mit einem leichten und wohlgenährten Pinsel. Er lebte von 1578—1660.

Pallast Ruspoli.

Unten im Hofe stehen mehrere Statuen, die keiner sonderlichen Aufmerksamkeit werth, und größesten Theils, (um mich des Lieblingsausdrucks des Cardinals Albani zu bedienen) sfacciatamente restaurirt sind.

* * *

Inwendig in den Zimmern an der Erde.

† Zwei schöne Statuen Silens, der einen jungen Bacchus trägt. Wiederholungen des Silens in der Villa Borgheſe. Die eine dieſer Statuen hat einen modernen Kopf. [1]

Die drei Grazien.

† Eine berühmte Gruppe der drei Grazien mit alten Köpfen. Die Mine derſelben, sagt Winkelmann, deutet weder auf Frölichkeit, noch Ernſt, ſondern bietet eine ſtille Zufriedenheit dar, die der Unſchuld der Jahre eigen iſt. [2] Dies Urtheil iſt völlig wahr. Sie ſind ſich der Stärke ihrer Reize nicht bewußt, und ohne Anmaaßung auf Beifall.

† Ein

1) Winkelmann, G. d. K. S. 324. redet noch von zwei jungen Faunen, die die Beine übereinander geſchlagen haben. Allein andere als dieſe beiden alten habe ich in dieſem Pallaſte nicht gefunden. Von dieſen redet er G. d. K. S. 277.

2) Winkelmann Geſch. d. Kunſt, S. 307.

† Ein berühmtes Basrelief, welches den Telephus mit seiner Mutter Auge, seinem Waffenträger und einem Pferde vorstellt. Dies Basrelief gehört unstreitig unter die vorzüglichen unter den antiken. Es ist gut gedacht und ausgeführt. Auch sind die Figuren perspektivisch richtig gestellt. Die Vordersten treten mehr als die Hintersten vor. Ein schönes Basrelief.

Winkelmann [3]) beruft sich mit Recht auf dies Basrelief als auf einen Beweis, daß die alten Künstler die Zurückweichung der Figuren nach der verschiedenen Entfernung zu beobachten gewußt haben. Inzwischen ist dies noch immer der seltnere Fall, der zur Vertheidigung der alten Künstler in Ansehung dieser Vernachläßigung in vielen andern Fällen allein nicht zureicht. Am wenigsten aber wird man etwas für eine auf Regeln gebrachte Kenntniß der Linien und Luftperspektiv bei den Alten daraus folgern können. Ganz etwas anders ist es durch bloße Aufmerksamkeit und Treue der Nachahmung, mithin durch das Augenmaaß auf die Bemerkung geleitet zu werden, daß von drei oder vier Personen in einer Gruppe die eine vortrete, die andere zurückweiche, die eine über die andere hervorrage; und wieder ganz etwas anders die merkliche Abweichung mehrerer Gruppen belebter und unbelebter Gegenstände von einander, durch die Verhältnisse ihrer Formen, und nach dem Grade der Stärke des darauf fallenden Lichts dem Auge des Zuschauers fühlbar zu machen. Zu jenem wird eine blos empirische Kenntniß erfordert, die nur gar zu

3) G. d. K. S. 307. W. E.

oft trügt, zu dieser eine auf Regeln gebrachte Wissenschaft der Optik und der Perspektiv.

Da viele Gruppen auf verschiedenen Planen dem Zwecke und dem Eindruck eines Basreliefs ganz zuwider sind, wie ich an einem andern Orte zeigen werde; so gebe ich es gern zu, daß mehrere Künstler unter den Alten vollkommen so viel von der Perspektiv gewußt haben, als zur Composition eines Basreliefs gehört. Allein für ihre Gemählde ist daraus nichts zu folgern, vielmehr kann ich die Beweise, die man bis jetzt von ihren Kenntnissen in der Perspektiv als einer auf Regeln gebaueten Wissenschaft angiebt, nicht als zulänglich ansehen.

Man findet hier eine Menge Büsten, unter denen freilich die meisten modern, einige aber auch antik sind. Unter diesen schien mir ein Hadrian auf halben Leib, der vorzüglichste.

* * *

Man pflegt durch eine Nebentreppe zu den obern Zimmern geführt zu werden. Hier geht man durch ein Cabinet, worin einige Zeichnungen, nebst einem Portrait des vorigen Duca hängen. Dies letztere ist des besondern Costums wegen merkwürdig. Es stellt diesen Herrn als Apollo unbekleidet, mit der Leier in der Hand, dabei aber in einer Allongeperücke, vor.

Den Plafond des obern Saals hat Taddeo Zuccari gemahlt. [4]) Ich kenne von diesem Meister

4) Titi: Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture, esposte al Publico in Roma. Ed. de 1763. S. 370. giebt Giacomo Zucchi, einen Florentiner und Schüler des Vasari, als den Meister an.

Meister keine weitläuftigere und besser erhaltene Composition in Rom. Er stellet mehrere Gegenstände aus der Mythologie vor, die die sonderbare und reiche Erfindung des Mahlers hin und wieder mit eigenen Zusätzen zu bereichern gewußt hat. Die Zusammensetzung zeigt einen erfinderischen und witzigen Kopf an, dem es an Herz, und folglich an Geschmack, Empfindung des Schönen, und Kenntniß des wahren Zwecks der Mahlerei gefehlt hat. Die Figuren sind auf einander gehäuft, und ohne Ordnung zusammen geworfen. Die Zeichnung ist sehr manierirt, und eine Vermischung des römischen und florentinischen Stils, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Färbung und Haltung sind gleichfalls ganz conventionell. Inzwischen leuchtet aus dem Ganzen viel Feuer hervor, und es ist zu bedauern, daß der Meister ihm nicht durch Studium der Natur und der Antike eine bessere Richtung zu geben gewußt hat.

Pallast Rospiglioſi.

Dieſer Pallaſt iſt zwiſchen dem Principe Gagliano [1]) und dem Duca Zaccarolli, ſo wie die Sammlung der darin befindlichen Gemählde getheilt.

In den Zimmern des Prinzen Gagliano.

Ein Opfer der Diana, von P. da Cortona.

Pouſſins Bildniß, von ihm ſelbſt gemahlt.

Einige Thierſtücke von Sneyders.

Einige Perſpektiven von Viviani.

Einige Landſchaften von Tempeſta.

Einige große hiſtoriſche Compoſitionen von Romanelli.

Eine Skizze zu einem Plafond in der Manier des Paolo Veroneſe.

Die drei Marien von Muziano.

Eine Madonna mit dem Kinde von Baroccio, lieblich, aber zu blau.

Rinaldo und Armida von Albano.

Eine ſchöne Landſchaft mit Waſſerfällen von J. Both.

Eine Marine, angeblich von Claude le Lorrain.

Ein

1) Ich glaube daß der Nahme dieſes jüngeren Prinzen der Familie Roſpiglioſi ſo geſchrieben wird. Ich ſtehe inzwiſchen nicht mit Gewißheit dafür ein.

Ein heiliger Sebastian von Valentin.

Der Tod des Kaisers Julianus Apostata; und des Saulus Bekehrung beide von Luca Giordano.

† Der Christ und die zwölf Apostel, halbe Figuren, in dreizehn verschiedenen Stücken von Rubens.

Die Mutter Gottes mit dem Leichname ihres Sohnes auf dem Schooße, eine Copie nach dem berühmten Gemählde des Annibale Carraccio zu Capo di Monte.

† Christus trägt das Kreuz, ein schönes Stück von Daniel di Volterra.

Eine heilige Familie von Leandro Bassano.

Sophonisbe von Calabrese.

Die fünf Sinne von Cignani.

Eine heilige Magdalena von demselben.

Loth mit seinen Töchtern von Hiacinto Brandi.

Ein Genius, der über einem Füllhorn liegt, von Poussin.

Andromeda von Guido.
Adam und Eva, und
Christus beide von Palma.

Ein ganzes Zimmer mit Landschaften von Paul Brill al Fresco gemahlt, stark retouchirt.

Zwei Plafonds von Giovanni da St. Giovanni.

* * *

In den Zimmern des Duca Zaccarolli hängen

† Einige Seeſtürme, Landſchaften und Proſpekte von Landſitzen, die der Familie Rospiglioſi gehören, von Manglar, dem Lehrmeiſter Vernets. Sie ſind ſchön gedacht.

Mehrere Proſpekte von Viviani.

Ein Ecce Homo von Calabreſe.

Einige Niederländer.

Einige Bamboſchaden von M. A. delle Bambocciate.

Ein paar hiſtoriſche Gemählde von Romanelli.

Flora mit zwei Geniis, von Guercino in ſeiner rothen Manier.

Zwei allegoriſche Gemählde von Pouſſin.

† Die vier Jahrszeiten von Pouſſin. Sie drehen ſich im ewigen Reihetanz nach der Harmonie der Zeit. Dieſe, ein Alter, lehnt ſich an ein Poſtament und ſpielt die Leier: Neben ihm ſitzt ein Genius mit einem Stundenglaſe. Gegenüber eine Terme mit einem Januskopf, und ein anderer Genius der mit Seifenblaſen ſpielt. Dieſe Figuren ſieht man in einer wohlgedachten Landſchaft. Am Himmel fährt die Sonne in ihrem Wagen; um ſie herum tanzen die Horen, und Aurora geht vorauf und ſäet Blumen.

Dieſe Zuſammenſetzung befriedigt vorzüglich in dem unteren Theile alle Erforderniſſe einer guten Allegorie. Sie iſt allgemein verſtändlich, und ſollte ſie es auch nicht ſeyn, ſo bleibt der Ausdruck der vereinigten

einigten Personen auch ohnehin erklärbar, und interessant. Sind es nicht die Jahrszeiten, nicht die Bilder des Kreislaufs der Zeit, des Vorübergehens und des Wiederwerdens; gut! so sind es überhaupt Personen, die nach dem Klange einer Leier tanzen, mit ihren spielenden Kindern; das Alles läßt sich in einer ländlichen Scene wohl zusammen denken, und der Ausdruck von Frölichkeit, welcher durch die Handlung hinreichend motivirt wird, kann das Auge und den innern Sinn nicht gleichgültig lassen. Die Figuren in der obern Hälfte des Bildes hätten eben so gut wegbleiben können. Zur Verständigung des Betrachters tragen sie nichts bei, und zur mahlerischen Würkung eben so wenig. Inzwischen stehen sie hier nicht unschicklich, und das ist bei dem häufigen Misbrauche allegorischer Vorstellungen schon Etwas.

Die Ausführung scheint mir hier besser als in vielen andern Bildern unsers Meisters. Die Zeichnung ist correkt, die Körper der tanzenden Figuren haben swelte Formen und abwechselnde Stellungen, und die Kinder den wahren Charakter ihres Alters. Die gewöhnlichen Fehler Poussins sind indeß nicht alle vermieden. Der Kopf der Zeit ist unbedeutend, um nicht stupide zu sagen; das Lächeln des Frühlings wird zur grinzenden Ziererei; die Gewänder sind trocken, und an Haltung und Colorit mangelt es gänzlich.

† Ein anderes allegorisches Gemählde eben dieses Meisters, stellt die Wahrheit vor, welche die Zeit aus dem Abgrunde hervorzieht, in den sie Neid und Misgunst zu stürzen bemüht

müht waren. Der Gedanke ist mir in diesem Gemählde noch lieber als in dem vorigen, weil er zu einem reichhaltigern und interessantern Ausdruck Gelegenheit giebt. In der Ausführung vermisse ich an der Figur der Wahrheit, die edle Uebefangenheit, die Domenichino der seinigen in dem Plafond des Pallasts Costaguti zu geben gewußt hat. Der Ausdruck der übrigen Figuren ist zum mindesten wahr, wenn er gleich edler und in dem Neide und der Misgunst weniger Carricatur seyn konnte. Die Anordnung, die Zeichnung, und das Helldunkle sind zu loben. Die Farbe ist zu finster.

† Eine sehr schöne Landschaft mit einer Brücke von Claude le Lorrain.

Eine Geisselung von Valentin.

Eine Fruchtkrämerin mit einem Kinde angeblich von Guercino.

Zwei Skizzen von P. da Cortona, die man eben so gern dem L. Giordano zuschreiben sollte.

Eine Glasfabrik von Honthorst.

Damon und Pythias vor dem Tyrannen Dionysius, von Guercino. Die Geschichte dieser beiden Freunde ist bekannt. Der eine von ihnen saß auf den Tod, und da er, um in seiner Familie die letzten Einrichtungen zu treffen, auf eine Zeitlang aus der Verwahrung losgelassen zu werden wünschte, so stellte sich der andere mittlerweile zum Bürgen, und erbot sich die Todesstrafe zu leiden, wenn sein Freund an dem zu seiner Hinrichtung bestimmten Tage nicht wiederkehren würde. Aber dieser kehrte wieder, und der erstaunte Tyrann bat um die dritte Stelle in ihrer Freundschaft. Die Wahl des Sü-

jets

jets ist bei weitem das Interessanteste in diesem Bilde. Aber es frägt sich noch, ob das Interesse, selbst bei der vollkommensten sichtbaren Darstellung, nicht mehr in der Veranlassung zu interessanten Vorstellungen, in den Ideen liegen würde, die der Betrachter hinzubringt, als in der gegenwärtigen Perception interessanter Vorstellungen aus dem Anblick des Bildes selbst: mithin ob überhaupt diese Begebenheit ein mahlerisch interessantes Sujet ausmachen könne. [2])

Kopf des heil. Johannes wird dem Leonardo da Vinci beigelegt.

† Loth und seine Söhne ein schönes Bild von A. Sacchi.

Eine Darstellung im Tempel nach Paolo Veronese.

† Eine heilige Magdalena im schwarzen Gewande. Ein schönes Gemählde von Rubens.

Eine Hirtenanbetung von Bassano.

Ein heiliger Hieronymus der von dem Schall der Trompete in die ein Engel stößt, geweckt wird, von Guercino.

Eine heilige Familie von Poussin. Die heilige Elisabeth bringt den heil. Johannes als Kind zum Heilande. Die Zusammensetzung ist artig, die Köpfe sind schlecht, die Zeichnung ist trocken.

Noch eine heilige Familie von demselben.

Ein heiliger Philippus Neri, und Clemens der Neunte, von Carlo Maratti.

In

2) Man vergleiche das, was bei Gelegenheit der Pallaste Barberini und Giustiniani, über diese Materie gesagt wird.

* * *

In dem Casino des Gartens.

Aurora von Guido.

† Aurora von Guido. Eine der berühmtesten Frescomahlereien in Rom.

Phöbus fährt in seinem Wagen unter Begleitung der tanzenden Horen. Der Morgenstern, unter dem Bilde eines lieblichen Knabens, fliegt voraus, und schwenkt die Fackel. Aber noch vor ihm schwebt Aurora, und streuet Rosen aus.

Dieser Gedanke ist schön, und sowohl in Rücksicht auf die heiteren Ideen die er erweckt, als auf die lieblichen Stellungen und Formen, zu denen er Anlaß giebt, gleich vortheilhaft für die sichtbare Darstellung.

Unter den Köpfen scheinen die der Horen die reizendsten zu seyn. Sie haben den angenehmen Charakter jugendlicher Frölichkeit. Die Gesichtsbildungen der Aurora und des Phöbus sind nicht bis zum Ideal gehoben. Die sitzende Stellung des letztern verhindert seine übrige Gestalt in aller ihrer Schönheit zu sehen. Hingegen sind die Körper der Aurora und der Horen sehr reizend in ihren abwechselnden Formen und Stellungen. Die erste dieser Göttinnen schwebt mit unbeschreiblicher Leichtigkeit dahin, und mit eben dieser Leichtigkeit flattert der schöne Genius mit der Fackel. Kopfputz und Gewänder, vorzüglich die fliegenden, sind vortrefflich. Die Zeichnung ist fein: Das Colorit hingegen weder ganz wahr, noch sehr harmonisch. Der Grund, der eine Aussicht aufs Meer zeigt, ist zu blau geworden. Ueberhaupt hat dies Gemählde sehr gelitten.

Die

Die Anordnung ist zu loben, aber die Beleuchtung zu willkührlich. Wenn diese lichtverbreitenden Körper sich auch unter einander selbst nicht beleuchten konnten, so sollte wenigstens die Fackel in der Hand des Genius einige Würkung hervorbringen. Aber das Licht ist ganz außer dem Bilde angenommen.

In eben diesem Zimmer Friesen von Tempesta, und Landschaften auf nassen Kalk von Paul Brill.

In einem Nebenzimmer Simson, der die Säulen einreißt, ein großes Bild, das dem Ludovico Carraccio beigelegt wird.

† Das Paradies von Castiglione: die Figuren der ersten Eltern sind von Domenichino. Gleichfalls ein großes Bild.

† Davids Triumph über den besiegten Goliath, in Gegenwart Sauls, von Domenichino. Eine große Composition, in der man schöne Weiberköpfe antrifft.

* * *

Im Garten.

Man zeigt hier eine Statue des Domitians als eine der größten Seltenheiten in Rom. Nach dem was Winkelmann [3]) über die Bildnisse dieses Kaisers im Allgemeinen sagt, wird die Aechtheit derselben immer zweifelhaft bleiben.

Eine Etruscische Pallas mit einem Seeungeheuer zu ihren Füßen. Der Kopf scheint neu. Die Hand in den Schleier gewickelt stämmt sie in die Seite.

3) G. d. K. S. 822.

Büste des Scipio Africanus.

† Der schönste Kopf des Scipio Africanus aus grünlichtem Basalt steht in diesem Pallaste. Dieser Kopf mit völlig beschorner Scheitel, und der Narbe einer Wunde auf derselben, hat allen übrigen Köpfen, die diesem ähnlich waren, den Nahmen gegeben. Den Grund zu seiner Benennung nimmt man daher, daß derselbe in den Trümmern der Villa des ältern Scipio Africanus zu Liternum ausgegraben ist. Ob dieser durchschlagend sey, will ich nicht entscheiden, wenigstens bleibt es zweifelhaft, ob man hier das Bildniß des älteren oder des jüngeren Scipio sehe. [4])

4) S. Winkelmann, G. d. K. S. 764.

Pallast Costaguti.

Die mehresten Reisebeschreibungen gehen sehr leicht über diesen Pallast weg, inzwischen verdient er die Aufmerksamkeit des Liebhabers, einiger schätzbaren Mahlereien wegen, die man darin antrifft.

* * *

Am Plafond des ersten Zimmers **Hercules und Dejanira von Albano.** Die Figuren sind nicht außerordentlich, aber die Landschaft ist gut.

In eben diesem Zimmer **eine Landschaft in Wasserfarben von Caspar Poussin.**

* * *

Im zweiten Zimmer am Plafond, **Acis und Galathea von Lanfranco:** mittelmäßig.

Zwei Landschaften in Wasserfarben von Poussin und wie man behauptet, **eine von Claude le Lorrain.**

Ein Concert von M. Angelo delle Bambocciate.

* * *

† Der Plafond des dritten Zimmers ist von Domenichino und hat große Schönheiten. Plafond von Domenichino.

Ueber einer reichen und perspektivisch richtig gemahlten Architektur sieht man den Himmel offen, an dem der Tag mit seinen vier Pferden hinfährt. Gegen ihn zu erhebt sich die Wahrheit, und die Zeit zerreißt den Mantel, der sie bedeckt. In den vier Winkeln fliegen Amorinen. Der eine trägt eine

Löwenhaut mit einer Keule, der andere einen Schäferstab, und ein Hund steht zu seiner Seite: Der dritte hält einen Pfeil, der vierte eine Violine. Wie diese Amorinen zu der sonst gut gedachten und leicht erklärbaren Allegorie passen, ist schwer zu begreifen.

Der Tag unter der Figur des Apollo hat ein süßliches und geziertes Wesen. Hingegen hat die Wahrheit ganz den Charakter edler Unbefangenheit und bescheidener Zuversicht, welche Begleiterinnen eines schuldlosen Herzens zu seyn pflegen. Ihre Figur ist schön: nur finde ich die Warzen auf den Brüsten zu stark angegeben, und in der Zeichnung der Beine einige Unbestimmtheit. Die Figur der Zeit ist wahr, ohne edel zu seyn. Die Kinder sind schön, und vorzüglich hat das mit dem Hirtenstabe einen vortrefflichen Ausdruck schwebender Leichtigkeit.

Irre ich, oder hat Domenichino in der Färbung den Guercino, seinen Nachbar im nächsten Zimmer, vor Augen gehabt?

* * *

Plafond von Guercino.

† Der Plafond des vierten Zimmers ist von Guercino. Er stellt die Armida vor, die den schlafenden Rinaldo in einem Wagen mit Drachen bespannt entführt. Dieser Plafond ist vortrefflich componirt. Doch rechne ich einen Fehler wider die Perspektiv ab. Rinaldo konnte so nicht liegen, ohne aus dem Wagen herabzufallen.

Die Figur der Armida macht kein vollkommenes Ideal aus. Aber wie verführerisch sind nicht ihre Reize! wie lüstern wacht sie über den Jüngling! Dieser ist mehr Schäfer als Held; aber seine Formen sind

sind der Natur abgestohlen, und so auch der Ausdruck des Schlafs.

Die Würkung, die dieser Plafond durch Abwechselung des Lichts und Schattens, und durch die Kraft der Farben hervorbringt, ist vorzüglich im al Fresco bewundernswürdig. Inzwischen kann man nicht leugnen, daß wenn diese Vorzüge zuerst den Blick auf sich gezogen haben, der Mangel an Harmonie, die gar zu schneidenden Lichter dem Auge auf die Länge wehe thun.

* * *

Den Plafond des fünften Zimmers hat der Cavaliere Giuseppe d' Arpino gemahlt. Juno schläft; ihr Sohn saugt an ihren Brüsten; Jupiter und einige andere Gottheiten sehen zu.

Man begreift nicht, warum alle diese Personen da beisammen sind. Sie sind ohne allen Ausdruck.

In diesem Zimmer trifft man auch einige Staffelei-Gemählde an.

Eine Aufnehmung der heiligen Magdalena in den Himmel von A. Sacchi. Sie hat viel von der Aufnehmung der Madonna des Guido im Pallast Sta Croce.

Eine heilige Agatha und heilige Prasseda von Lanfranco, von sehr kräftigem Colorit.

Bildniß des Cardinals Barberini von A. Sacchi.

Dädalus der dem Icarus die Flügel anbindet von demselben Meister: richtige Zeichnung, und schöne Farbe.

Zwei Landschaften von Poussin.

Heiliger Franciscus, halbe Figur von Guido.

Ein anderer heil. Franciscus von Guercino.

Judith im Begriff dem Holofernes den Kopf abzuhauen von Mola: gemeiner Ausdruck und schlechte Wahl der Formen: übrigens kräftig von Farbe, und von pikanter Würkung des Hell-dunkeln.

Zwei Bildnisse aus der Venetianischen Schule.

* * *

In einem andern Zimmer, der Friede und die Gerechtigkeit von Lanfranco. Er hat die Manier des Guercino nachzuahmen gesucht.

* * *

Wieder in einem andern, am Plafond: Bacchus und Ariadne. Man legt dies Werk dem Ludovico Carraccio bei: allein dies ist nicht glaublich, da der Meister sich nur wenige Tage in Rom aufgehalten hat.

Pallast Casali.

†Ein schöner Sarcophag mit dem Triumph des Bacchus und der Ariadne vom schönsten Stile. Unter andern Figuren sieht man einen Faun, der sich auf die Spitzen der Zehen hebt, und die Hand über die Augen hält, um besser zu sehen.

Ein schlafender Faun, an dem die Theile, die nicht restaurirt sind, sehr schön sind.

† Der berühmte Kopf des Cäsars, der beste, der von ihm bekannt ist. Er ist aus Bronze. [1]) Der Schöner Kopf des Cäsars.

Ein schönes antikes Mosaik, welches ehemals zum Fußboden gedient hat. Es stellt die Entführung der Europa vor, rund herum sind Arabesken angebracht.

Diese Stücke standen zu meiner Zeit zum Verkauf. Man konnte nur die Genehmigung des Pabstes nicht erhalten. So viel mir erinnerlich ist, stand der Kopf des Cäsars in der besondern Wohnung eines Prälats aus diesem Hause. Man kann hier nachfragen.

1) Herr Volkmann Hist. krit. Nachricht, S. 357 f. nennt ihn irrig: Cicero.

Pallast Lancellotti.

Im Hofe sind einige Basreliefs angebracht. Sie sind im Ganzen unbeträchtlich. Dieser Hof, die Treppen und die Vorzimmer sind mit Statuen besetzt. Die besten darunter scheinen zu seyn: Ein Paris, ein Faun, eine Diana von Ephesus, und zwei Musen. Unter diesen hat die eine Aehnlichkeit mit derjenigen, die unter dem Nahmen Clio aus diesem Pallaste ins Museum Clementinum gekommen ist, aber sie hat nicht ihren Werth.

In den untern Zimmern.

Ein Amor von weißem Marmor. Er hat gute Partien.

Angelika und Medor von Guercino, sehr verdorben.

Eine Copie des berühmten Gemähldes von Tizian in Spanien, mehrere Gruppen von Kindern vorstellend. Es war ehemals in der Villa Ludovisi befindlich, Poussin und Fiamingo haben viel darnach studirt.

Eine Frauensperson, die auf der Leier spielt, von P. Veronese.

Eine Muse, moderne Statue.

In den obern Zimmern.

† Loth mit seinen Töchtern von Guido. Drei Figuren auf halben Leib, aber Lebensgröße. Die Köpfe sind vortrefflich, und die Färbung ist gut.

Man

Man findet dieses Bild in Hamiltons Scuola Italiana in Kupfer gestochen.

† Susanna zwischen den beiden Alten: ein Gegenstück zu dem vorigen, von demselben Meister. Dies Gemählde scheint vor dem vorigen noch Vorzüge zu haben, aber es hat sehr gelitten. Die Köpfe sind sehr schön, so wie der ganze Körper des Weibes.

Der verlohrne Sohn von Guercino. Der Vater bekleidet seinen jüngsten Sohn, während daß er dem älteren Vorwürfe macht. Die Composition ist nicht zu loben, und die Farbe fällt zu sehr ins Rothe. Hamilton hat es in die Scuola Italiana aufgenommen.

† Ein junger Bacchus spielt dem Silen auf der Flöte vor, ein Gemählde in Wasserfarben, von Annibale Carraccio, welches ehemals zum Deckel eines Clavecins gedient hat. Hamilton hat es gleichfalls stechen lassen. Die Figuren sind nur klein, aber mit vielem Geiste und vieler Delicatesse behandelt. Der Ausdruck ist vortrefflich, die Formen sind nach der Antike gemodelt. Das eine Bein in der Verkürzung ist unvergleichlich. Am Silen sind vielleicht einige Partien zu trocken ausgeführt. Für Wasserfarbe ist die Färbung sehr kräftig.

† Einige Faunen tragen einen Silen, und Amorinen wiegen sich auf Weinreben. Ein Gemählde auf einem Goldgrunde von Annibale Carraccio. Eine allerliebste Composition, die mit der vorigen zur Verzierung eines und desselben Instruments gedient zu haben scheint.

Ein Bildniß eines Frauenzimmers von Paolo Veronese.

Pallast

Pallast Massini.

Die mehresten Stücke, welche Herr Dr. Volkmann [1]) als hier befindlich angiebt, sind verkauft. Ein großer Theil ist in die Villa Albani gekommen. Die Etruscischen Vasen hat der Cardinal Zelada gekauft.

Der Aesculap, eine Statue, die hier noch steht, ist unbedeutend. Dagegen ist ein beträchtlicheres Stück:

Discobolus. † Ein Discobolus, [2]) eine Statue in Lebensgröße, hinzugekommen. Diese ist 1781. gefunden.

Die Figur legt sich vorn über, streckt den rechten Arm hinten aus, um den Discus zu werfen, richtet den Blick des umgedrehten Kopfs nach diesen Discus, steht auf dem rechten Fuße mit gekrümmtem Knie, und streckt das linke Bein mit umgebogenen Zehen, gleichsam um sich dadurch einen Schwung zu geben, hinter sich zurück. Die linke Hand legt sie an das rechte Knie, wahrscheinlich um sich dadurch im Gleichgewichte zu erhalten.

Diese Stellung hat etwas unnatürliches. Die Figur scheint außer dem Gleichgewichte zu seyn, und fallen

1) Historisch kritische Nachrichten über Italien, II. Th. S. 431. Edit. von 1777.

2) Fea liefert in seiner Italienischen Uebersetzung der G. d. K. Tav. II. eine Zeichnung dieser Figur. T. II. p. 211. n. A. giebt er auch davon eine Beschreibung. Er findet eine so große Aehnlichkeit zwischen ihr, und derjenigen, die uns Lucian von einer ähnlichen des Myrons aufbewahret hat, daß er die unsrige für eine Copie von jener halten möchte.

fallen zu müssen. Auch thun die unterwärts gebogenen Zehen des linken Fußes dem Auge wehe; um so mehr, als sie an den Block befestigt sind, und der Körper darauf zu ruhen scheint. [3]) Ich stelle mir vor, der Künstler hat die Idee gehabt, der Beschauer solle den Fuß als im Freien schwebend betrachten: dann ließe sich die Krümmung der Zehen als eine Folge der heftigen Anstrengung leicht entschuldigen. Allein aus Furcht, das Bein möchte alsdann nicht Halt genung haben, hat er die Zehen in den Marmorblock gefugt, und wahrscheinlich haben wir auch nur diesem Umstande dessen Erhaltung zu verdanken.. Der Künstler scheint überhaupt besondere Sorge für die Conservation seines Werks getragen zu haben. Ein Stück Marmor hielt den aufgehobenen Arm an den Körper fest, als die Statue gefunden wurde. Weil man aber fand, daß es dem Ganzen schadete, ward es abgenommen. Es ist weiter nichts an der Figur ergänzt, als das rechte Bein vom Knie an, bis auf die Knöchel, und einige Finger. Der Leib ist der schönste Theil an dieser Figur, doch hat auch der Kopf viel Verdienst. Das linke Bein mit dem Knie, auch ein Theil des Halses sind nicht ganz ausgearbeitet. Der Marmor ist von der schönsten Art. Vielleicht ist der Arm, mit dem der Discus geworfen wird, etwas verzeichnet.

Unter

3) Fea gesteht das Unnatürliche dieser Stellung am angeführten Orte ein; glaubt aber, daß sich von einem so großen Meister wie Myron nicht anders vermuthen lasse, als daß sie nach der Natur genommen sey.

Unter den Gemählden in diesem Pallaste habe ich nichts besonders gefunden, als einen heiligen Matthäus in der Wechselbank von Guercino.

Pallast Albani.

Die Bildhauerwerke die hier ehemals standen, sind nach der Villa gebracht. Doch findet sich noch im Hofe ein colossalischer Fuß mit einem Schuh, der des Costume wegen zu bemerken ist.

Folgendes sind die Gemählde, die mir Aufmerksamkeit zu verdienen geschienen haben.

Eine Verlobung der heiligen Catharina von Siena, von Pietro da Cortona.

Zwei Studien von Andrea Sacchi zu dem Gemählde dieses Meisters: dem heil. Rennaldus.

Maria stehend; der Christ als Kind umarmt den heiligen Johannes. Eine Copie nach dem berühmten Bilde aus Raphaels erster Manier im Palais Royal zu Paris, dessen Wiederholung man auch zu Capo di Monte bei Neapel findet.

Judith mit dem Kopfe des Holofernes, von Carravaggio.

Eine Maria mit dem Kinde von Carlo Maratti.

Der heilige Januarius der seine Hand von einem Geistlichen küssen läßt, ein sehr mittelmäßiges Bild von Solimene.

Jacob mit der Leiter im Traum von Feti. Die Leiter ist sehr dunstig, wie eine Erscheinung gemählt

mahlt. Dem ohngeachtet bleibt die Darstellung eines Traums in Gegenwart des Schlafenden mit geschlossenen Augen immer eine Absurdität.

† Eine Copie im Kleinen nach der Transfiguration Raphaels, mit großem Fleiße, und wahrscheinlich von einem Niederländer verfertigt.

† Eine sehr schöne Landschaft im hellen Ton von Salvator Rosa.

† Ein van der Werf. Der einzige seiner Art in Rom.

† Eine heilige Familie von Pietro Perruggino, sonderbar componirt, aber für den Meister außerordentlich richtig in der Zeichnung.

Pallast Spada.

An der Erde.

Mehrere, aber wenig beträchtliche Statuen. Inzwischen erinnere ich mich der Figur eines Philosophen, welche werth schien, der Stellung wegen ausgezeichnet zu werden. Die Ausführung war trocken.

† Acht Basreliefs. Sie stellen Sujets aus der Mythologie vor. Z. B. Paris als Hirte die Kühe hütend: Perseus und sein Pferd: Pasiphae und Dädalus: Meleager ꝛc. Der übrigen Sujets erinnere ich mich nicht mehr. Sie sind in einem guten Stile gezeichnet, und von besorgterer Arbeit als diejenigen, so man an den gewöhnlichen Sarcophagen antrifft.

Lange hatten diese Basreliefs zum steinernen Fußboden in den Gewölbern einer Kirche gedient. Zum Glück hatte die Seite mit den erhoben gearbeiteten Figuren unten gelegen, und dadurch waren diese unbeschädigt geblieben.

* * *

Im Vorzimmer.

Die Statue Pompejus des Großen.

† Die Bildsäule Pompejus des Grossen, colossal. Man glaubt es sey diejenige, zu deren Füßen der größte der Sterblichen, Cäsar ermordet worden. Ein heiliger Schauer hat mich bei dem Gedanken mehr als bei dem Anblick dieser Statue ergriffen, denn ich habe in den Formen die Idee von

Schön-

Schönheit vermißt, welche die Geschichte diesem Helden beilegt, und dagegen einen Ausdruck von Festigkeit des Charakters in der Mine gefunden, welche sie ihm ableugnet. Auch scheint mir das nackte Costume für den Römer nicht zu passen.

Inzwischen Männer, deren Urtheil meine ganze Achtung verdient, haben mich versichert, bei der Vergleichung des Gypsabgusses des Kopfes mit dem Brustbilde auf der Medaille viele Aehnlichkeit zwischen beiden gefunden zu haben.

Ist es wahr, daß die Statue bei der Cancellaria auf dem Platze des ehemaligen Rathhauses des Pompejus gefunden sey, so würde dieser Umstand die Angabe des Nahmens bestätigen. Man setzt hinzu, der Leib der Figur habe in dem Keller des einen, der Kopf aber in dem Keller des andern Bürgers gelegen; die Scheidewand beider Häuser habe darüber gestanden. Wem gehörte das Eigenthum? Der eine Nachbar verlangte es, weil der Kopf als der vornehmste Theil auf seinem Grund und Boden gelegen hätte. Der andere behauptete, der größte und nicht der vorzüglichste Theil entscheide, und dieser, als der Rumpf, wäre auf seiner Besitzung gefunden. Die Sache kam vor Gericht, und der Richter that einen Ausspruch, der seiner Kunstliebhaberei so wenig Ehre machte, als seiner Jurisprudenz. Die Statue, erkannte er, soll getheilt werden; den Kopf, der herabgeschlagen werden muß, nehme der Eigenthümer des Bodens hin wo er lag, den Rumpf der andere. Der Pabst Julius der Dritte hinderte die Ausführung dieses sonderbaren Erkenntnisses durch seine Freigebigkeit. Er kaufte die Statue für 150 Ducaten, und schenkte

sie dem Cardinal Capo di Ferro. Wie es mit der Theilung des zahlbaren Werthes dieses Kopfs und dieses Rumpfs gehalten sey; davon sagt uns die Nachricht nichts.

Die Statue ist gut, aber zu den vorzüglichen gehört sie nicht. Man wirft der Ausführung mit Recht einige Härte vor. Die Arme sind modern.

* * *

In einem Zimmer zur Seite.

Eine Friese al Fresco. Man legt sie dem Perrino del Vaga bei. Ich glaube, sie ist von einem der Zuccheri; so bezeichnen den Meister die schlechte Anordnung, die faden Gesichtsbildungen, und die verzerrten Extremitäten. Hin und wieder zeigt sich eine gute Partie.

* * *

In einem andern Zimmer.

Lucretia wahrscheinlich nur eine Copie nach Guido.

Judith im Dankgebet, von Guido Reni.

† Judith stützt sich auf ihr Schwerdt mit der einen Hand, mit der andern hält sie das abgehauene Haupt des Holofernes: Ihre Augen gen Himmel gerichtet verkündigen die Dankempfindung ihres Herzens: von Guido. Wie weise ist der Zeitpunkt der interessantesten Darstellung aus dieser Begebenheit herausgehoben! Wie edel der Ausdruck in Mine und Stellung! Wie bedeutend, wie vollständig die Handlung in dieser einzelnen Figur! Mit welcher Sorge für unser Vergnügen das Widrige des Anblicks eines abgehauenen und

blutigen Kopfs im Schatten gehalten! Wirklich dieses Bild ist ein Muster für jeden angehenden Künstler, wie man aus einer jeden Begebenheit nur das zur Darstellung herausheben solle, was der Anschauer am liebsten dargestellt zu sehen wünscht. Ist in der ganzen Folge von Situationen, welche die Geschichte des Holofernes der sichtbaren Darstellung darbietet, eine einzige, die uns mehr interessiren kann, als diejenige, in der sich Judith nach dem Tode des Holofernes befand? Ich rede von dem Mahler. Dem Dichter kann vielleicht das zweifelhafte Anstehen einer empfindungsvollen Seele in dem Augenblicke vor einer Handlung, die nur die Nothwendigkeit entschuldigt: der Ermordung des Feindes im Schlafe, noch interessanter seyn. Aber kaum weiß ich, ob die Aeußerung dieser Empfindung durch eine stillstehende Pantomime deutlich genug werden dürfte.

Und wie hat der Mahler die Verfechterin ihres Vaterlandes und ihrer Unschuld, mit dem ganzen Gefühle der Rechtmäßigkeit ihrer That, der Zuversicht und des Dankes ergriffen, den das schwache Werkzeug der Leitung einer höheren Gewalt bei einer so muthigen That schuldig zu seyn glaubte.

Die Zeichnung ist vortrefflich, vorzüglich an dem Arme und der Hand, die das Schwerdt halten. Durch das schön geworfene Gewand zeichnet sich der Körper einer Heldin hin. Die Farbe ist nachgeschwärzt, aber sie muß sehr kräftig gewesen seyn. Kurz! dies Bild ist eins der schönsten von Guido und mir das liebste in dieser Gallerie. Schade! daß es beim Reinigen gelitten hat.

Eine Heimsuchung Mariä. Wenn das Bild, wie man sagt, von Andrea del Sarto ist, so ist es aus seiner ersten Manier, und keines seiner schönsten.

St. Anna lehrt die heilige Jungfrau spinnen. Wahrscheinlich von Carravaggio. Der Ausdruck ist so wahr als möglich, aber unedel. Beide Figuren sind aus der untersten Classe des Pöbels hervorgesucht, und die Tracht ist diesem Stande angemessen. Die Verkürzung des Arms der heil. Jungfrau ist dem Mahler nicht wohl gelungen.

Die Gefangennehmung des Heilandes von Gerhard Honthorst.

Die Entführung der Helena. Eine Copie nach dem Originalgemählde von Guido Reni im Pallast Toulouse zu Paris.

Einige Gemählde von Seuter einem teutschen Künstler, von dem man in seinem Vaterlande mehr Aufhebens macht, als nach diesen Werken zu urtheilen, der Mühe werth ist.

Der Tod der Dido von Guercino.

† Der Tod der Dido von Guercino. Dido fällt in ihr Schwerdt, vor einer großen Versammlung des Volks. Dies ist der Augenblick, den der Mahler aus einer Begebenheit herausgehoben hat, deren Darstellung beim Virgil kein gefühlvolles Herz je ohne Thränen gelesen hat.

Ob der Mahler nicht hätte interessanter wählen können, ob die Situation, in welcher Dido mit verwirrtem Blicke das Licht des Tages aufsucht, es findet und tief aufseufzet; in welcher ihre Schwester über die Sterbende jammert, und das Volk die Empfindungen der Neugier, des Erstaunens, des Antheils

in

in verschiedenen Modificationen zu erkennen giebt: ob, sage ich, eine solche Situation nicht eben so sehr einer vollständigen Erklärung durch den bloßen Anblick, und einer viel größeren Abwechselung im Ausdrucke der Affekte fähig gewesen wäre, mag ich hier nicht entscheiden.

Das was wir sehen, hat zu wesentliche Fehler, um zu bedauern, daß das, was wir zu sehen wünschten, in diese Hand zur Ausführung nicht gekommen sey.

Eine Menge von Figuren füllet die Fläche: aber keine einzige nimmt wahren Antheil an der Haupthandlung. Sie stehen da — weil sie da stehen, und noch dazu ohne leicht zu übersehende Ordnung: Die Perspektiv ist gar nicht beobachtet.

Dido liegt in einer unnatürlichen Stellung. Das Schwerdt ohne Ende, dessen Spitze eine Elle jenseits des Rückens herausragt, muß den ernsthaftesten Beschauer zum Lachen bringen. Aber bewundernswürdig schön gemahlt sind Kopf und Brust: Voll Ausdruck und Schönheit: Das Blut scheint den Wangen zu entfliehen. [1])

1) Man sagt Guercino hätte diesen Kopf und diese Brust noch einmal genutzt, um das Brustbild einer Magdalena zu mahlen, das denn ausserordentlich schön gerathen sey. Ich will es glauben, und ich habe mir oft gewünscht, diese Partie aus dem großen Bilde wegschneiden zu können. Jenes Bild der Magdalena soll ehemals im Pallast Mattei befindlich gewesen seyn, aber seitdem die Brüder sich in die Gemählde sammlung getheilt haben, weiß man nicht, wo es hingekommen ist.

Das Gewand ist aus der Trödelbude genommen, so wie die Kleidung der übrigen Figuren. Ans Costume darf man nicht denken. Man sieht Männer in spanischer Tracht.

Das Bild hat so sehr gelitten, daß man über die Farbe des Ganzen nicht mit Zuverläßigkeit urtheilen kann. Viele behaupten, dies Gemählde sey nur die Copie eines nach Frankreich verkauften Originals. Allein das unsrige trägt zu viel Merkmale der Originalität an sich, um dieser Vermuthung Platz zu geben. [2])

Das Bildniß des Pabsts Paul des Dritten aus dem Hause Farneſe. [3]) Eine Copie des Originals von Tizian zu Capo di Monte.

Das Opfer der Iphigenia von Testa. Mittelmäßig.

Die Vestalinnen mit dem heiligen Feuer von Ciroferri, eine mittelmäßige Skizze.

† Das Bildniß des Cardinals Spada von Guido. Die Hände sind vorzüglich schön. [4])

Der Aufruhr des Masaniello: von M. A. dem Schlachtenmahler oder Cerquozzi.

Einer

2) Man vergleiche Richardson Description des plus fameux tabl. etc. p. 319. et suivantes.

3) Herr Dr. Volkmann Hist. kritische Nachrichten, II. Theil. S. 459. legt dies Werk dem Vasari bei. Mich dünkt ohne Grund. Titi descrizione di Roma, stimmt ihm darunter bei.

4) Richardson Description des plus fameux tabl. etc. p. 318. giebt eine sehr detaillirte Beschreibung von diesem Portrait.

* * *

Einer sehr artigen Erfindung des Boromini kann man noch einen Blick schenken, ehe man diesen Pallast verläßt.

Es hat nämlich dieser Meister in dem innern Hofe einen Säulengang gebauet, dessen äußerste Colonnen nach den Regeln der Perspektiv an Höhe und Dicke würklich abnehmen, und daher das Auge verführen, die Verkürzung einer weiten Entfernung zuzuschreiben, obgleich an sich die Säulen ziemlich gedrängt stehen. Vielleicht ließe sich dieser Kunstgriff anderwärts mit Nutzen wiederholen, aber wohlgemerkt: Der Zuschauer muß nur einen Standpunkt in einiger Entfernung von der ersten Säule wählen können.

Villa Mattei.

Das Meiste ist daraus verkauft. Man trifft noch in dem Hause an:

Eine Statue Antonius des Frommen, im Panzer und Mantel. Der Kopf ist voller Charakter.

Einen Kopf eines Alexanders mit dem Helme.

Einige bekleidete Figuren.

Eine schlechte Isis.

Einen Septimius Severus.

Einige schlechte Fragmente.

Ein Paar gefangene Könige. Kopf und Hände von schwarzem Marmor: Gewand von Pavonazzo.

Schöner colossalischer Kopf des Augustus.

Im Garten ist das einzige merkwürdige † der schöne colossalische Kopf des Augustus von weißem Marmor.

Villa Giustiniani.

Die Urne mit dem Bacchanale, die hier ehemals befindlich war, ist nach dem Pallaste in der Stadt gebracht.

Eine andere Urne mit dem Opfer der Iphigenia ist nach Engelland verkauft.

Im Hause steht eine schön bekleidete Figur einer Minerva, an der aber alle Extremitäten neu sind.

Das übrige was sich hier an Statuen, Basreliefs und Urnen findet, ist von keinem Belange, und meistens sehr restaurirt.

Villa Casali.

Beim Hereintreten bemerkt man:

Antinous als Bacchus. † Die Statue eines Antinous als Bacchus mit Weinreben bekränzt. Der Kopf wird von vielen für den schönsten unter denen gehalten, die sich von diesem Günstlinge Hadrians erhalten haben. Wenigstens kann man ihn den Köpfen in den Villen Mondragone und Albani an die Seite setzen. Das übrige der Statue ist mittelmäßig.

Ceres. Sie hat diesen Nahmen nur den Ergänzungen zu danken. Ihr Gewand kann in Rücksicht auf den Gedanken des Wurfs nicht zum Modell dienen, aber es ist ein Modell von fleißiger Ausarbeitung.

Diese Figur steht auf einer Begräbnißurne von besonderer Form. Das daran befindliche Basrelief stellet in sehr kleinen Figuren eine Stadt vor, die vor einem Kaiser kniet, dem eine Victoria eine Krone aufsetzt.

Das Brustbild der Julia Mesa des Heliogabalus Großmutter. Man sieht noch um den Kopf die Löcher der Stralen, womit dasselbe als Zeichen ihrer Vergötterung umgeben gewesen ist.

Kopf einer schönen Muse, den man auf eine moderne Büste gesetzt hat.

Eine kleine Statue einer Victoria.

Ein alter Faun, der Wildprett trägt, an dem aber Kopf, Arm und Füße neu sind. Der Rumpf ist gut.

Eine

Eine Venus, die das von den Hüften gleitende Gewand aufhält, oder eine sogenannte Venus Victrix, mittelmäßig und stark restaurirt. Wahrscheinlich ist dieses die Schaamhaftigkeit, von der Herr Dr. Volkmann redet. [1])

† Mercur, an dem Kopf, Arme und Füße neu sind. Der Körper, der schön ist, kömmt mit dem Mercur im Pallast Farnese überein: und folglich auch mit dem sogenannten Antinous im Belvedere.

† Ein kleiner Bacchus mit einem Satyr. Der Gedanke ist artig.

Eine Büste eines jungen Mannes, der ein Nero zu seyn scheinet. Die Drapperie ist von Africanischem Marmor.

Am Ende einer Allee im Garten stehet auf einem Sarcophag eine schöne Meta Circi.

1) Historisch kritische Nachrichten von Italien S. 192. Edition von 1777.

Pallast Caligula.

Tuscia von Maratti.

† Man zeigt in diesem Pallaste eines der besten Gemählde des Carlo Maratti: Tuscia oder die Vestalin, die zum Beweise ihrer Unschuld Wasser in einem Siebe trägt. Eine halbe Figur von lieblicher aber unbedeutender Gesichtsbildung. Die Färbung ist angenehm, auch herrscht ein sehr harmonischer Ton in dem Ganzen, und vorzüglich in dem weißen Gewande. An diesen Vorzügen erkennt man den Schüler des Andrea Sacchi wieder.

Von Caspar Poussin findet man hier ein paar Landschaften, die aber unbedeutend sind; hingegen sieht man eben daselbst:

Drei Landschaften von Schwanefeld ganz im Stile des Claude le Lorrain. Nur fällt der Ton zu sehr ins bräunlich Grüne.

Zwei Marinen in der Manier des Salvator Rosa.

Eine heilige Familie aus Tizians erster Manier.

Zwei Gemählde von Ciroferri.

Einige Landschaften von Orizonte, und

Eine der besten Sammlungen von Gemählden niederländischer Meister in Rom.

Villa Farnese
oder Orti Farnesiani. 1)

Beim Eintritt durch das große Thor, welches zu diesen Gärten führet, trifft man in einer Art von Schuppen die Materialien zu einem Triumphbogen an, der von dem Hause Farnese jedesmal errichtet wird, wenn ein neuer Pabst Possession vom Lateran nimmt.

Hier steht † der berühmte Torso eines jungen Helden, von dem Winkelmann mit Recht viel Gutes sagt. Die Umrisse sind äußerst fließend, und die Arbeit ist sehr besorgt.

Weiterhin unter den Terrassen trifft man mehrere mittelmäßige Statuen an, die aus dem Colosseo hieher gebracht seyn sollen.

Auf der ersten Terrasse findet man einen Porticus mit Arcaden und einer Grotte. Hier stehen wieder mehrere Statuen: Eine sitzende Frauensperson, zwei gefangene Barbaren auf halben Leib, an denen Köpfe und Hände neu sind, und einige andere meistens unbeträchtliche Figuren: imgleichen einige Büsten. Das Vorzüglichste was hier ehemals stand, ist nach Neapel gegangen, unter andern auch die schöne Statue der Agrippina.

Auf

1) In der Beschreibung, die Herr Dr. Volkmann in seinen Historisch kritischen Nachrichten über Italien, II. Theil. S. 617. Edit. von 1777. geliefert hat, herrscht große Unordnung. Man hat sie hier in Rucksicht auf die Kunstwerke zu verbessern gesucht.

Auf der Terraſſe darüber: Ein Caſino mit einer Grotte: Zu beiden Seiten zwei weibliche Figuren von Baſalt. Der Tracht nach zu urtheilen iſt die eine, eine Iſis. Köpfe und Hände ſind an beiden von weißem Marmor. Sollten dieſe Theile auch antik ſeyn, woran ich jedoch zweifle, ſo haben ſie urſprünglich dieſen Figuren nicht gehört. Sie bezeichnen jetzt die Figur einer Juno. Die Drapperie der Iſis iſt ſchön.

† Zwei gefangene Barbaren mit phrygiſcher Mütze als Caryatiden, von Baſalt; ſchön.[2])

In dem Küchengarten weiterhin ſollen die Bäder des Auguſts und der Livia liegen. Ich habe nur drei Säle finden können: Das übrige iſt wieder zugeworfen. In dieſen erkannte man mit Mühe einige Verzierungen von Gold und andern Farben, und ein Paar ſchlechterhaltene Gemählde. Dagegen fand man viele Spuren von ſolchen die ausgehoben worden, um ſie nach Neapel zu bringen, und dort zwei Zimmer damit zu verzieren.

2) Herr Dr. Volkmann am angeführten Orte, S. 618. führt eine Venus Callypiga an. Sie ſteht nicht hier, ſondern in dem kleinern Farneſiſchen Pallaſt, der Farneſina.

Winkelmann G. d. K. S. 653. in der Note, ſpricht von einer unbekleideten Figur etwas unter Lebensgröße, die ſich ein Band um die Stirn bindet, welches als etwas ſeltenes ſich nebſt der Hand die das Band faßt, erhalten habe. Er hält ſie für eine Copie des Diadumenus des Polyclets. Sie iſt hier nicht mehr zu finden.

Pallast Nicolini.

Im Hofe steht in einem Verschlage über einer Fontaine, eine Gruppe des Mars und der Venus in einer etwas freien Stellung. Sie soll von Moschino, oder Francesco Mosca einem Sohne des Simone Mosca seyn. Die Zeichnung ist ganz im Florentinischen Geschmack, und die Ausarbeitung zu wenig besorgt. Es fehlt nicht ganz an Ausdruck, aber es ist doch nicht derjenige, den man wünschen sollte, der Grazie, und der Wärme, die der Vorwurf zu erfordern scheint.

Villa Spada.

Diese Villa ist zuletzt von einem Franzosen besessen worden, der sie wieder an den kaiserlichen Agenten, dessen Nahmen mir entfallen ist, verkauft hat.

Der Franzose hat stark darin graben lassen, und bald so viel Antiken gefunden als nöthig war, ihm das Kaufgeld zu ersetzen, und ein ansehnliches Capital vor sich zu bringen.

In diesen Excavationen findet man große Gewölber, Säle, Zimmer, die ehemals mit Marmor und Mahlereien bekleidet gewesen sind: aber alles dies ist über die Seite geschafft.

In dem Gebäude findet man mehrere nackte Figuren von Nymphen und andern Göttinnen. Sie sind aus der Schule Raphaels, und Marc Antonio hat mehrere derselben in Kupfer gestochen.

Am Plafond sieht man zwei Gemählde im Stil antiker Basreliefs, gleichfalls von Raphaels Schülern, wahrscheinlich nach dessen Zeichnungen ausgeführt. Das eine schien mir den Hercules mit der Alceste vorzustellen, das andere habe ich nicht entziffern können.

Ein anderes Zimmer war als Grotte, man sagt, nach Raphaels Angabe decorirt.

Noch ein anderes ist von den Zuccheri vermahlt.

Pallast Santa Croce.

Im Hofe.

Einige moderne Friesen, welche Meerungeheuer vorstellen.

Gegen über.

Einige Basreliefs, welche von antiken Sarcophagen genommen zu seyn scheinen, und Opferhandlungen vorstellen. Sie sind nicht beträchtlich.

* * *

In dem Vorzimmer.

Einige Statuen; mittelmäßig.

* * *

Im ersten Zimmer.

Ein Kind mit einer Gans, von angenehmen Charakter.

* * *

Im zweiten.

Ein Kind von Bronze, aus der Schule des Fiamingo.

* * *

Im dritten.

† Hiob auf dem Misthaufen umgeben von seinen Freunden die ihm Vorwürfe machen: von Salvator Rosa, und eines seiner besten Stücke. Die Figuren sind in Lebensgröße. Der Hiob von Salvator Rosa.

Ausdruck gränzt an Carricatur. Die Farben sind sehr kräftig aufgetragen.

Eine Zeichnung von Giuseppe d' Arpino. Sie stellt eine Schlacht vor, und hat Verdienst.

St. Sebastian von Guercino.

† St. Sebastian von Guercino. Die Gesichtsbildung ist von gewählter Natur, und die Zeichnung im Ganzen wahr. Was man aber vorzüglich bewundern muß, ist die Rundung dieser Figur, vorzüglich in den Lenden und Beinen. Gewiß! dies Bild gehört zu den schönsten, die aus dem Pinsel des Meisters gekommen sind. Die Farbe ist aus seiner besten Zeit.

Herodias empfängt den Kopf Johannes des Täufers aus den Händen des Henkers von Guido.

Eine heilige Familie. Man sagt aus der ersten Manier Raphaels. Aber Raphael mahlte nicht so gut zur Zeit als er schon besser zeichnete. Wahrscheinlicher ist dies Bild von einem andern Schüler des Perrugino.

Der heilige Hieronymus von Guercino, halbe Figur. Der Ton zu braunroth.

† Derselbe Heilige auf den Knien liegend, indem er einen Brief zusiegelt: gleichfalls von Guercino. Sehr brav.

Ein Homerskopf, aus der Schule des Caravaggio.

Einige Landschaften von Costanzi.

Andere von Heinrich von Lint, in Italien Studio genannt.

Eine

Eine kleine Galathea. Die Zusammensetzung ist allerliebst: Die Ausführung selbst wahrscheinlich Copie nach Albano.

Einige Landschaften von Pandolfino, Schüler des Bourguignone.

Im vierten Zimmer.

† Venus von Amorinen umgeben. Große Figuren von Albano. Dies Gemählde ist um so interessanter, weil es gegen die Gewohnheit des Meisters bei Figuren in Lebensgröße, richtig gezeichnet ist. Die Gesichtsbildung der Venus ist diejenige, die er gewöhnlich seinen Weibern giebt, aber sie hat hier nicht das Fade, was sie anderwärts so oft entstellt. Das Colorit ist äußerst angenehm.

Die Entführung der Europa von Guido.

Schöne Schlacht von Salvator Rosa.

Im großen Saale.

† Die Assumption der heiligen Jungfrau von Guido. Ein Hauptstück in dieser Gallerie. Die Figur der heiligen Jungfrau hat die edelste Stellung, und zeigt die sweltesten Formen durch ein vortrefflich geworfenes Gewand durch. Ihr Kopf ohne jene idealische Schönheit, die Guido in andern Gemählden zu erreichen wußte, hat jedoch einen erhabenen Ausdruck. Die Engel die sie tragen, sind hübsch aber unbedeutend. Das Colorit hat gelitten, aber es bleibt noch angenehm. Assumption der Maria von Guido.

Die vier Jahrszeiten von Albano.

† Die vier Jahrszeiten von Albano, gehören zu den artigsten und weitläuftigsten Compositionen, die dieser Meister im Kleinen ausgeführt hat. Es sind vier Ovale. Flora schläft, Amorinen pflücken Blumen: dies ist das Bild des Frühlings. Die Hitze treibt die Amorinen ins Bad, Bacchus feiert die geendigte Weinlese mit einem Triumph: so werden Sommer und Herbst bezeichnet. Der Winter, mir das liebste Bild unter den vieren, stellt die Vorübungen der losen Amorinen zu dem Unheil vor, das sie im kommenden Frühling anzurichten denken: Sie schmieden Pfeile, und schießen damit nach angenommenen Zielen. Herrliche Cabinetstücke, die denen, die man zu Turin von diesem Meister sieht, völlig an die Seite gesetzt zu werden verdienen!

Ein Christuskopf von Guercino sehr sorgsam gearbeitet.

* * *

In einigen Zimmern zur Seite trifft man mehrere Copien nach guten Gemählden an. Merkwürdig ist diejenige, die Giulio Romano nach Raphaels Madonna zu Loretto verfertigt hat.

Pallast Bologneti al Corso.

Der Pallast ist vor nicht gar langer Zeit gebauet: und so viel ich weiß, sind die darin befindlichen Kunstwerke noch von keinem Reisebeschreiber angezeigt.

Erstes Zimmer.

† Kopf eines Poeten mit Lorbeern bekränzt von Carravaggio, mit bewundernswürdiger Wahrheit gemahlt.

† Eine Hirtenanbetung von Baroccio: eines seiner angenehmsten Bilder. Die Idee ist zum Theil aus einem ähnlichen Gemählde des Correggio zu Florenz entlehnt. Die heilige Jungfrau betet das Kind Jesus in der Krippe an, und der heilige Joseph öffnet die Thür, durch welche die Hirten hereintreten. Es ist ein Reiz über dieses Gemählde ausgegossen, der wider die Gewohnheit dieses Meisters nicht bis zur Affektation getrieben ist.

† Das Bildniß des Annibale Carraccio von ihm selbst gemahlt.

† Moses wird als Kind dem Pharao vorgestellt, und läßt dessen Krone fallen. Skizze von Guido, mit vortrefflichen Gesichtsbildungen und Gewändern. Aus der Behandlung der letzten läßt sich vorzüglich viel lernen.

Bacchus tröstet die verlassene Ariadne. Skizze zu dem Gemählde, welches Guido im Großen auf dem Capitole ausgeführt hat. Hier sind mehr

Figuren. Frey hat seinen Kupferstich nach dieser Skizze verfertigt.

Schöne Madonna von Guido.

† Eine Madonna von Guido. Sie blickt gen Himmel mit dem Ausdruck des höchsten Zutrauens und der frömmsten Zärtlichkeit. Ihre Hände liegen kreuzweise auf ihrer Brust. Die Zeichnung ist correkt, die Farbe von höchst angenehmen Tone. Man kann nichts wahreres, edleres, schöneres sehen.

Mehrere Gemählde von Carravaggio: Unter andern ein Christ, der im Tempel lehret.

* * *

† In der Capelle, ein Crucifix aus Bronze, in natürlicher Größe von Algardi. Der Christ, ohne von idealischer Schönheit zu seyn, ist doch von gewählter Natur, und das Spiel der Muskeln mit großer Einsicht behandelt.

Pallast Altieri.

Auf der Treppe.

Sturz eines gefangenen Königs von weissem Marmor.

* * *

In dem Vorzimmer.

Mehrere Statuen. Beinahe alle mittelmäßig. Ein Septimius Severus ist darunter zu bemerken, weil ihn Winkelmann [1]) irrig für einen Pescennius Niger hielt.

In

1) G. d. K. S. 860.

* * *

In der Wohnung des Prinzen.

Mehrere Büsten. Die merkwürdigsten sind:

Ein Septimius Severus aus Bronze.

Marc Aurel, Antonin der Fromme, Hadrian.

† Ein Faun: Statue von weißem Marmor, die auf den Gütern des Prinzen gefunden ist. Er hält eine Schale in der Hand. Der Kopf ist von der äußersten Wahrheit, und man kann überhaupt von dem ganzen Werke viel Gutes sagen.

† Eine Lucrezia von Guido Reni, ist das berühmteste unter den Gemählden in dieser Gallerie. Der Ausdruck ist gut, und der Ton der Farbe kräftiger als gewöhnlich. Inzwischen wenn ich dem großen Rufe, den das Bild hat, unterschreiben sollte; so würde ich wünschen, daß die Gestalt edler, und vorzüglich die Hände mit mehrerer Feinheit gezeichnet wären. Lucrezia von Guido Reni.

Das Bildniß einer Aebtissin von Engeln gehalten. Man nennt Bernini als den Meister.

Eine Carita Romana. Das Originalgemählde ist beim Pallast Borgheſe angezeigt, und vom Guercino.

Ein Bethlehemitischer Kindermord von Poussin, hat sehr gelitten.

Eine Grablegung Christi von Vandyck.

Eine Schlacht von Bourguignone.

† Eine Sibylla Cumana von Guercino, die viel Verdienst hat.

† Einige kleine aber allerliebste Landschaften von S. Rosa.

✻ ✻ ✻

In den Zimmern der Prinzessin.

Zwei schöne Landschaften von Claude le Lorrain.

† Zwei Landschaften von Claude le Lorrain, die zu den schönsten Werken dieses Meisters gehören. Die eine stellt die Landung des Aeneas in Italien, und die andere ein Opfer vor, das in dem Tempel der Sibylla zu Tivoli der Fortuna gebracht wird.

✻ ✻ ✻

Den Plafond eines Saals hat Carlo Maratti gemahlt: eine große aber mittelmäßige Composition.

✻ ✻ ✻

In einer großen Reihe von Zimmern in dem obern Theile des Hauses finden sich noch eine Menge Gemählde, die aber nicht beträchtlich genung sind, um den Liebhaber darauf aufmerksam zu machen. Herr Dr. Volkmann [2]) hat verschiedene derselben als Originale angeführt, die gewiß Copien sind.

2) Hist. krit. Nachrichten über Italien, S. 503.

Pallast Chigi.

Untere Reihe von Zimmern.

Ein heiliger Antonius von Bacciccio.

† Zwei Gemählde von Poussin, welche Kinderspiele vorstellen. Sie sind ein wenig zu voll von Figuren, übrigens aber von artiger Zusammensetzung.

Ein heiliger Franciscus.

Eine heilige Magdalena. Beide in der Manier des Guercino.

† Eine heilige Cäcilia, die ein Engel krönet. Eines der besten Gemählde von Romanelli. Der Kopf der Heiligen würde eines Guido nicht unwerth seyn.

Ein heiliger Johannes unter andern Heiligen.

Noch eine Versammlung von Heiligen.

Eine Himmelfahrt, drei Gemählde von Garofalo.

Eine liegende Frauensperson. Amorinen lassen Perlen auf sie herabfallen, die sich in einem schlüpfrigen Orte verlieren. Ein ziemlich mittelmäßiges Gemählde des Albano, welches in der Scuola Italiana unter dem Nahmen: Nereide, gestochen ist.

Eine heilige Familie. Wahrscheinlich aus Tizians erster Manier.

Ein Ecce homo, ohne Grund dem L. da Vinci zugeschrieben.

Ein Schutzengel von P. da Cortona.

Eine Geisselung von Guercino, kräftig an Färbung.

† Venus an der Toilette. Allerliebste Composition von Albano.

Zwei gute Köpfe, aus der Venetianischen Schule.

† Mehrere Kinder mit ihren Schutzengeln, ein Bild voll des lieblichsten Ausdrucks, von Albano.

† Ein Satyr inspirirt einen Poeten. Großes Gemählde von Salvator Rosa.

Eine Skizze zu einem Plafond, den Andrea Sacchi im Pallast Barberini ausgeführt hat.

* * *

Obere Reihe von Zimmern.

Eine Schlacht von S. Rosa.

† Amorinen, die einen ihrer Brüder tragen, allerliebste Gruppe von Salimbeni, oder Vanni da Siena. Das Colorit ist sehr angenehm, und warm. Die Gesichtsbildungen sind reizend, aber die Zeichnung incorrekt.

Ein Gegenstück zu diesem Bilde stellt einen Amor vor, der den andern schlägt. Man legt es demselben Meister bei, aber es macht ihm weniger Ehre.

Zwei sehr verdorbene Landschaften von Claude le Lorrain.

* * *

Im folgenden Zimmer.

Schöne Landschaft von Salvator Rosa.

† Mercur schläfert den Argus ein, in der schönsten Landschaft, die man von Salvator Rosa in Rom kennt.

Eine

Eine Lucrezia von Guido. Schwach.

Eine Madonna, die dem Kinde Rosen reicht, von Guercino.

Einige andere Gemählde, die man den beiden letztgenannten Meistern beilegt, scheinen verdächtig.

Ein heiliger Joseph, dem von einem Engel befohlen wird, zu fliehen, und

Eine Ruhe auf der Flucht, von Mola.

† St. Peter und St. Paul, von demselben. Gut.

† Eine schöne Landschaft von Claude le Lorrain. Die Figuren darauf sind von fremder Hand.

† Zwei Marinen von Claude le Lorrain, vortrefflich, aber die See zu grün.

Ein heiliger Johannes von Cignani.

Hymen verbrennt die Pfeile des Amors, der gebunden ist, von Guido Reni.

Ein schlafender Amor, in der Gestalt eines Jünglings. Man sagt von Guido Reni. Aber man hat Mühe, es zu glauben.

* * *

In dem Zimmer der Zeichnungen hat Baccicio die Fabel der Diana mit dem Endymion am Plafond gemahlt. 1)

1) Die übrigen von Herrn Dr. Volkmann, S. 339. angeführten Gemählde habe ich nicht gefunden, oder ihrer mir anscheinenden Unbeträchtlichkeit wegen übersehen.

Pallast Pamfili
alla Piazza Navona.

Der Plafond von Pietro da Cortona ist ein mittelmäßiges Werk, dem man die Eilfertigkeit anmerkt, mit der es verfertiget worden.

Der Ausdruck fehlt gänzlich, die Stellungen hingegen sind übertrieben, und die Incorrektionen häufig. Inzwischen, die gewöhnlichen Vorzüge dieses Meisters, die angenehme Farbe und die äußerst kecke Behandlung des Pinsels zeichnen auch diese seine Arbeit aus.

Die Staffeleigemählde von denen Herr Dr. Volkmann spricht, sind nicht mehr hier.

Pallast der Cancellaria.

Hier hängen einige Cartons von Franceschini, welche in der Kuppel von S. Peter in Mosaik gebracht sind. Figuren in übertriebener Stellung ohne wahren Ausdruck.

Einige andere Säle sind von Salviati, Vasari und andern Meistern vermahlt. Die Mahlereien von Vasari sind der Innschrift nach in hundert Tagen auf Befehl des Pabstes verfertiget. Man könnte wünschen, daß man dem Meister mehr Zeit gelassen hätte. Denn alles zeigt, daß die Natur nicht von ihm zu Rathe gezogen sey, sondern daß er sein Werk aus der Erinnerung verfertiget habe.

Der

Der kleine Pallast Farnese
oder die sogenannte Farnesina.

Zimmer an der Erde.
Erster Saal.

Der Plafond ist nach Raphaels Zeichnungen unter seiner Aufsicht größtentheils von seinen Schülern ausgeführt. Er selbst hat aber auch an verschiedene Figuren selbst Hand angelegt. Plafond von Raphael.

Diese Mahlereien bestehen zum Theil aus zwei großen Gemählden, die als Tapeten oder Decken an das mittelste Gewölbe angenagelt zu seyn scheinen, mithin nicht plafonniren. Rund herum sind aber auch Gemählde von einer weniger weitläuftigen Composition angebracht, und jedes dieser einzelnen Gemählde, so wie der Umfang des Plafonds überhaupt, ist mit Kränzen von Laubwerk und Früchten umgeben. Das Ganze hat Bezug auf die Fabel der Psyche.

Ich finde den Einfall eine Decke oder jede andere sehr weitläuftige Fläche mit Darstellungen auszufüllen, welche aus einer Reihe von Begebenheiten hergenommen sind, die unter sich zu einer Geschichte zusammen hängen, sehr glücklich. Die Verständigung über die historisch bestimmte Vorstellung jedes einzelnen Gemählds wird dadurch erleichtert, und der Eindruck des Ganzen durch wechselseitige Hülfe verstärkt. Allein so wie ich es an einem andern Orte Von mehreren Gemählden, deren verschiedene Sujets aus einer Geschichte hergenommen, und an einen Ort zusam-

mengestellet sind, muß jedes für sich seinen eigenen vollständigen und bestimmten Ausdruck haben.

getadelt habe, daß man Vorstellungen, die unter sich kein sichtbares Ganze ausmachen, unabgetheilt in einem Gemählde, Gruppen gleich, vereiniget; [1]) so muß ich es auch misbilligen, wenn die abgetheilten Gemählde, jedes für sich, keine Werke der Art ausmachen, welche ohne das sie vereinigende Localverhältniß, oder den nicht sichtbaren Zusammenhang, einen bestimmten und vollständigen Ausdruck darbieten. Der Mahler darf auf die Erklärung eines Bildes durch die Aufstellung neben mehreren, die aus einer Reihe von Begebenheiten genommen sind, welche zusammen eine Geschichte, das Sujet zu einer Erzählung, zu einem Buche ausmachen, nicht als Grundlage, sondern nur als Hülfsmittel der Verständigung rechnen. Das Auge muß den Ausdruck eines Gemähldes für sich betrachtet, bestimmt und vollständig finden; tritt die Erinnerung an die unsichtbare Bedeutung hinzu, so wird jene Auflösung durch den bloßen Anblick an Deutlichkeit und Vollständigkeit gewinnen, nie aber wird die Erinnerung allein den Mangel derselben ersetzen. Wo das Auge eine Abtheilung sieht, da geht der innere Sinn aus dem Kreise seiner vorigen Vorstellungen heraus, und bildet sich einen neuen, der aus dem vorigen nur so viel Ideen in sich aufnimmt, als zur Verstärkung des Eindrucks nöthig ist. Bei dem Gedichte ist dies etwas anders. Ariost der in einem Gesange die Angelica beschrieben hat, nennt sie mir nur in dem folgenden, und rechnet darauf, daß mit dem Nahmen, der mein Erinnerungs- und Bildungsvermögen in Bewe-

1) S. den Pallast Barberini. T. 276. Fg. 2.

Bewegung setzt, die vorher beschriebene Gestalt in meiner Seele wieder reproduciret werde. Der Mahler aber, der in einem Gemählde die Angelica gemahlt hat, wie sie den Medor von seinen Wunden heilt, muß im folgenden, wo sie ihn umarmt, eben diese Angelica wieder mahlen, um ihr Bild in meiner Seele zu erwecken.

Kurz! Mehrere an einander gereihete, unter sich aber abgetheilte Gemählde, müssen jedes für sich als Werk, bestimmt und vollständig erklärbar seyn: warum aber diese verschiedene Werke neben einander an einem Orte vorgestellet sind; warum sie zusammen ein Werk ausmachen? das muß mir jene unsichtbare Vorstellung erklären, daß die verschiedenen sichtbaren Situationen aus einer Reihe von Begebenheiten, aus einer Geschichte genommen sind.

Dann wird auch die historische Bestimmung der an sich aus der alltäglichen Erfahrung bekannten Vorfälle an Deutlichkeit gewinnen, und wir werden die allgemein natürlichen Affekte darum nicht weniger den Helden einer bekannten Geschichte beilegen können.

* * *

Ich habe schon mehrere Male auf die Vermuthung zu führen gesucht, daß in Rücksicht auf Wahl des Ausdrucks, das heißt dessen, was das Bild im Ganzen dem Beschauer sagen soll, die gewöhnliche Abtheilung verschiedener Gattungen der Mahlerei in Bildniß, Landschaft, Blumen, historische Mahlerei u. s. w. mir kein Genüge thue. Ich substituire ihr eine andere, die in Rücksicht auf die Wahl des Ausdrucks von wichtigern Folgen zu seyn scheint.

Alles

Der Autor wagt eine neue Bestimmung verschiedener Gattungen von Mahlereien. Er theilt die Gemählde, in Rücksicht auf Ausdruck im Ganzen, analogisch ab, in beschreibende und handelnde Darstellung für das Auge: letztere wieder, in lyrische und dramatische.

Alles gebildete Kunstwerk welches Gegenstand des Vergnügens ist, theile ich ab, in beschreibende, und in handelnde Darstellung für das Auge.

Die beschreibende nenne ich darum so, weil man dabei analogisch verfährt, als wollte man Jemanden im Gespräch einen Begriff von einer Gestalt beibringen. Das berühmte Bild der Angelica von Ariost: di Persona era tanto ben formata, quanto mai finger san Pittori industri etc. ist eine Aufzählung der verschiedenen Merkmale wodurch sich die Gestalt dieser Person von der Gestalt anderer, ohne Rücksicht auf das was sie gethan hat, unterscheidet. Die bildenden Künste haben nur hier den besondern Vorzug, diese Merkmale durch eine gleichzeitige Beäugung zur sinnlich sichtbaren Vorstellung zu bringen. Inzwischen, in allen Fällen, wo der Künstler mir nur die Gestalt sichtbar sinnlich hat erkennen lassen wollen, nicht eine bestimmte Thätigkeit der Gestalt: da nenne ich das Bild, das die Absicht hat, mir die Gestalt in Ruhe zu liefern, analogisch: ein beschreibendes Bild. Charakter aber, Zeichen einer innern Kraft die thätig seyn könnte an der äußeren Gestalt, Phisiognomie, gehört mit zu ihren Merkmalen, und macht einen Theil derselben aus. Also, Landschaft, Blumenstück, Stilleben, Bildniß, würkliches und idealisirtes einer Menschenart, (die Gottheit der Alten,) allegorisch idealisirte Eigenschaft der Seele, (unser neueres allegorisches Abstraktum,) Kurz! alle Gestalt in Ruhe, wobei der Künstler nicht den Begriff ihrer sichtbaren Thätigkeit hat liefern wollen; — ist beschreibendes Bild.

Die

Die handelnde Darstellung setzt hingegen immer den Begriff und die Erwartung einer innern würklich thätigen Kraft zum Voraus, die sich an der äußern Gestalt durch merkliche Abweichung von ihrer Lage in Ruhe zeiget; und da dieses ohne einen gewissen Grad von Affekt nicht geschehen kann, so kann man sich diese Gattung von Bildern, als Darstellung des Affekts, jene als Darstellung der ruhigen Gestalt deutlicher denken.

Hier aber findet sich wieder ein merkwürdiger Unterschied zwischen dem einfachen Bilde des Affekts, und zwischen der zusammengesetzten Vorstellung einer affektvollen Lage mehrerer Personen gegen einander.

Das einfache Bild des Affekts braucht mir die Veranlassung, die ihn rege macht, nicht zu sagen, so bald dieser nur einen Ausdruck motivirt, der sich auf mehrere Situationen einer Art anwenden läßt: z. E. der Ausfall eines Menschen, der sich vertheidiget, im Borgheſischen Fechter: die reuige Zerknirschung, in der Magdalena von Guido: der Ausdruck des Sterbens, im Ludoviſischen Fechter: die nachdenkende Schwermuth, in der Statue aus der Villa Medicis, die ich Elektra genannt habe. Alle diese Bilder sind mir völlig verständlich, ob ich gleich nichts von der besondern Lage concurrirender Umstände weiß, welche die allgemein gewöhnliche Thätigkeit veranlaßt.

Ich verlange daher von dem Künstler nichts als Treue in der Darstellung der Aeußerung einer bewegten Seele am Körper: und man dürfte diese Art der bildenden Kunst, in Rücksicht auf Ausdruck, mit der lyrischen Poesie vergleichen, in der der Dichter den Empfindungen seines Herzens Luft macht, und alle

diejenigen, die ſich ungefähr in gleicher Situation befinden, mit ihm denſelben Gang der Gefühle zu gehen einladet. Man nehme an, daß der Poet ſich in eine fremde Lage verſetze, die ſo allgemein ſey, daß er ſo gut, wie jeder andere, ſie täglich theilen könnte; ſo wird die Vergleichung noch zutreffender. Z. E. das Lied eines Frölichen, Klagen eines Mismüthigen ꝛc.

Die zweite Gattung der handelnden Bildnerei iſt die dramatiſche: ein Wort, welches ich dem unbeſtimmten der hiſtoriſchen, in ſo manchem Betracht vorziehen möchte. Dieſe giebt den handelnden Perſonen Abſichten, die ſie in Thätigkeit ſetzen, und erklärt den Grund, warum ſie thätig ſind, aus concurrirenden Umſtänden. Hier iſt völliges Drama: nur mit dem Unterſchiede, daß Knoten und Auflöſung mit einem Blicke erkannt werden.

Damit man aber nicht etwa glaube, als läge bei der ganzen Abtheilung in beſchreibende, lyriſch handelnde, und dramatiſch handelnde Darſtellung blos ein witziger Einfall zum Grunde, ſo wende man nur einen Augenblick von Aufmerkſamkeit auf folgende Erfahrungen:

Drei Künſtler reiſen mit in Wachs boſſirten Figuren umher, um ſie dem Publico für Geld ſehen zu laſſen.

Der erſte, der in meiner Vaterſtadt ankömmt, kündigt den hochſeligen König von Preußen an, und wie auf dem Anſchlagzettel ſteht, ſehr natürlich nach dem Leben. Was wird man anders dabei denken, als, der Künſtler will eine ſichtbar ſinnliche Beſchreibung des großen Friedrich geben. Den großen Friederich in dem Augenblicke der Schlacht, oder in

einer

einer andern affektvollen Thätigkeit zu sehen, wird das Jemand erwarten? keinesweges! sondern man will den Ausdruck individueller Fähigkeiten der Seele zum Handeln überhaupt, an den individuellen Formen des Körpers in Ruhe wahrnehmen.

Der zweite folgt nach: er kündigt einen Kopf an, der so natürlich weint, daß, wie das Anschlagzettel wieder sagt, es unmöglich sey, ihn anzusehen ohne mitzuweinen. Kein Mensch wird hier daran denken, neben dem Ausdruck dieser bestimmten Thätigkeit der Seele, nun auch die Veranlassung dazu zu sehen. Die denkt sich jeder von selbst hinzu: jeder macht sich seine Exposition, seine Erzählung. Es ist die sinnlich sichtbare Beschreibung des Ausdrucks einer bestimmten Fassung der Seele.

Zuletzt langt ein Künstler mit einer Punschgesellschaft an. Er annoncirt sie als eine Menge Figuren, Priester, Parlamentsglieder u. s. w. mit allen Modificationen einer lustigen Gesellschaft, welche Punsch trinkt. Ist es glaublich, daß wir unsere Erwartungen erfüllt halten würden, wenn uns der Künstler nun den einzelnen Priester, das einzelne Parlamentsglied, den einzelnen Betrunkenen, den einzelnen Schlafenden an der Wand des Zimmers hin aufgestellt zeigen, und uns Tisch und Punsch und Gesellschaft hinzudenken lassen wollte? Gewiß nicht! Wir wollen die völlige Vorstellung des Auftrittes mit dem Grade der Illusion haben, daß, wenn wir unvorbereitet die Thür des Versammlungszimmers geöffnet, und aus Discretion sogleich wieder zugeschlossen haben würden, der ganze Begriff, den uns der Künstler durch sein An-

schlagzettel hat geben wollen, von selbst in unserer Seele hätte aufsteigen müssen.

* * *

Beurtheilung des Plafonds zur Bestätigung jener festgesetzten Grundsätze.

Aber wozu diese ganze Ausführung hier? Weil Raphael diese Regeln bei der Wahl seiner Sujets zum Theil beobachtet, zum Theil beleidiget hat, und wir bei der Vergleichung finden, wie sehr wir dabei gewonnen haben würden, wenn er sie durchaus beobachtet hätte.

Die beiden Mittelgemählde enthalten vollständige sichtbare pantomimische Auftritte. Ein Gastmahl, ein Gerichthalten oder lit de justice.

Die Ecken des Gemähldes an den Seiten verhinderten die Vorstellung von Compositionen, die zur Verständlichkeit einigen Umfang erfordern. Was hätte der Künstler thun sollen? Entweder wie der Wachsbossirer, der den König von Preußen herumführte, blos beschreibende Bilder der Hauptakteurs liefern: der Venus, des Amors, der Psyche, ihrer Schwestern ꝛc. die uns durch Form und Individualität des Charakters würden interessirt haben; Oder, gleich dem Herumführer des weinenden Kopfs, diese Bilder bestimmter Personen in einer für sich erklärbaren affektvollen Situation zeigen: die traurige Psyche, den fliegenden Amor, die erzürnte Venus; oder am besten, solche dramatische Handlungen wählen, die durch die gemeinschaftliche Thätigkeit von zwei bis drei Personen völlig verständlich werden: z. E. Amor und Psyche, die sich umarmen, Psyche, die ihren Liebhaber schlafend betrachtet, Amor, der den Armen seiner Geliebten entfliehet u. s. w.

Eine

Eine detaillirtere Beurtheilung der Gemählde selbst wird den Grund dieser Forderungen noch mehr ins Licht setzen.

Vierzehn fliegende Amorinen füllen die Winkel, die das Gewölbe bildet. Sie tragen die Attribute verschiedener Götter, welche der Macht der Liebe gehuldiget haben, als Siegeszeichen. Diese Figuren erfüllen den Anspruch, den wir an die einzelne Darstellung in Thätigkeit zu machen berechtigt sind, vollkommen, durch den allgemein verständlichen Ausdruck des losen Frohsinns und des Fliegens. Man kann die äußerste Fruchtbarkeit der Einbildungskraft des Meisters in den verschiedenen Stellungen dieser Amorinen, deren kein einziger dem andern ähnlich ist, nicht genung bewundern. Ihre Köpfe sind reizend. Inzwischen ist die Natur des Alters nicht treu genung beobachtet. Die Köpfe sind zu klein, die Körper zu ausgebildet, der Muskelnbau zu stark angedeutet.

Die größern Felder, an der Zahl zehn, nehmen Vorstellungen einiger Begebenheiten aus der Fabel der Psyche ein.

1) Venus zeigt ihrem Sohne ihre Nebenbuhlerin an Schönheit, und fordert ihn auf, sie dadurch zu rächen, daß er ihr eine unzüchtige Liebe einflöße. Amor macht sich dazu bereit, er zielt auf Psyche mit dem Pfeile; allein man sieht diesen Gegenstand nicht. Bei dieser dramatischen Darstellung fehlt die bestimmte Veranlassung zur Thätigkeit. Das Gemählde würde ohne das Localverhältniß mit den übrigen Gemählden nicht verständlich seyn: Die Vorstellung ist also mangelhaft.

Einen ähnlichen Fehler kann man

† 2) dem Gemählde der drei Grazien vorwerfen, denen Amor seine Geliebte zeigt; Sie fehlt wieder. Die Grazien sind vortrefflich zusammen gruppirt, und in reizenden abwechselnden Stellungen. Die Verschiedenheit des Charakters ist selbst in den Tinten des Fleisches treu beobachtet. Man bewundert vorzüglich den Rücken der einen Göttin, an dem man deutliche Spuren der eigenhändigen Behandlung des Meisters erkennt.

Ueberhaupt wird dieses Stück für das Beste in der Gallerie gehalten. Annibale Carraccio hat es copirt. Inzwischen sind die Formen der Weiber nicht von hoher Schönheit.

† 3) Venus beschwert sich gegen die Juno und die Ceres, daß sie die Psyche vor ihr verbergen. Der Ausdruck des zürnenden Vorwurfs in der Venus, und der Ablehnung desselben in den beiden andern Göttinnen ist schön: Er ist aber auch vollständig. Ich sehe ein Frauenzimmer das Vorwürfe macht, zwei andere, welche sie ablehnen. Dies ist dem Herzen genung, die Billigkeit des Ausdrucks zu prüfen. Ob die Vorwürfe gegründet sind? Wer kennt nicht die Empfindlichkeit der Damen! Wer wird sich auf ihre Streitigkeiten einlassen! Die Figur der Ceres verdient eine besondere Aufmerksamkeit. Annibale Carraccio hat gleichfalls dieses Gemählde copirt.

4) Venus fährt durch die Lüfte in einem Wagen mit vier Tauben bespannt, um beim Jupiter um die Strafe der Psyche zu bitten. Die Begierde anzukommen, die ängstliche Eile der

Göttin

Göttin ist vortrefflich ausgedrückt, und allgemein durch sich selbst verständlich: das Sujet ist dem Raum zur Darstellung angemessen.

5) **Venus beschwert sich beim Jupiter über das ihr angethane Unrecht.** Venus hat ganz den Ausdruck eines Weibes, die gern ihrer Sache eine gute Wendung geben möchte, und Jupiter scheint ihre Beschwerden mit einer Güte anzuhören, die gern durch die Aufmerksamkeit auf die Klagen der Gekränkten beruhigen möchte. Auch dies Sujet ist nach den vorhero festgesetzten Grundsätzen gut gewählt.

6) **Mercur durchstreicht die Lüfte, und kündigt unter dem Klange der Trompete demjenigen eine Belohnung an, der den Aufenthalt der Psyche entdecken wird.** Der Kopf des Mercurs stimmt mit der Schönheit des Körpers nicht überein. Man schiebt die Schuld auf die Ausbesserung. Gegen das Sujet läßt sich nichts erinnern; so wenig als gegen folgendes:

7) **Psyche von Liebesgöttern unterstützt, bringt aus der Hölle die Büchse, welche zu öffnen ihr verboten war, und die das Recept zur Wiedererhaltung verlohren gegangener Schönheit enthielt.** Diese Gruppe ist schön gedacht. Der Kopf der Psyche ist sehr reizend, aber die Stellung ist ein wenig gezwungen.

8) **Psyche überreicht der Venus diese Büchse.** Psyche hat einen vortrefflichen Ausdruck von bescheidener Hingebung in ihr Schicksal, und eben so vortrefflich ist der Ausdruck des Erstaunens der Göttin untermischt mit Aerger über die Erfüllung einer Aufgabe, an der ihre Feindin scheitern sollte. Die bescheidene

dene Ueberreichung einer Gabe, die misfällt, ist ein allgemein verständliches Sujet zur sichtbaren Darstellung.

† 9) Amor bittet den Jupiter, den Qualen seiner Geliebten ein Ende zu machen. Jupiter liebkoset den artigen Knaben mit ein wenig zu viel Innbrunst, um nicht schlüpfrige Nebenideen zu veranlassen. Dieser Vorwurf trifft aber nur die Art der Ausführung, nicht die Wahl des Sujets. Ein Alter, der einen Knaben liebkoset, ist ein gewöhnlicher Auftritt. Sind es nicht Jupiter und Amor, so sind es Vater und Sohn.

10) Mercur führt Psyche zum Himmel. Der Kopf der Psyche ist sehr schön, aber der Körper etwas schwerfällig, und eben diesen Vorwurf kann man auch dem Mercur machen, so schön er auch übrigens ist.

Eine wohlgefällige Anordnung der Stellungen, eine sehr richtige Zeichnung, sowohl des Nackenden als der Gewänder, ein unvergleichlicher Ausdruck, machen die allgemeinen Vorzüge dieser Gemählde aus: Aber eben so allgemein verdienen sie auch den Tadel zu stark angedeuteter Muskeln, vorzüglich in den weiblichen Körpern, und einer Färbung, die zu sehr ins Rothe und Schwarze fällt. Vielleicht kommen diese Fehler nicht auf die Rechnung Raphaels, sondern seiner Schüler, und derjenigen, die diese Gemählde ausgebessert haben.

Raphael, ein dramatisches Genie.

Ich gehe nun zu den größeren Compositionen über, in denen ich unsern Raphael in aller seiner Größe finde. Raphael war zum dramatischen Mahler gebohren, das zeigen alle seine Werke. Ausdruck einer thätigen Seele, ist so sehr Hauptzug in seinem

seinem Charakter, daß er ihn auch dahin gebracht hat, wo bloße sichtbar sinnliche Beschreibung, Darstellung einer ruhigen Seele, dem Sujet angemessener gewesen wäre. [1])

Das eine große Gemählde an der Mitte der Decke, und zwar rechter Hand vom Eingange in den Saal ab, zeigt die Götterversammlung, vor denen Venus und ihr Sohn ihre Sache vertheidigen.

Dieser Zeitpunkt ist aus der Geschichte der Psyche sehr glücklich herausgehoben, um einen bestimmten, vollständigen und abwechselnden Ausdruck zu motiviren. Ich will von diesem und der Anordnung zuerst reden.

Venus und Amor stehen am rechten Orte, um dem Beschauer in die Augen zu fallen; Mit der Stellung zeigen sie den gegenseitigen Streit an, aber ihre Augen sind wie billig auf den Präsidenten des Gerichts, auf Jupiter gerichtet. Dieser sitzt an dem einen Ende des Bildes als dem vornehmsten Platz der Scene in allen Gemählden, welche den Ort einer großen Versammlung im Profil zeigen: Und dies dürfen wir bei keinem Gemählde Raphaels vergessen. Zu seiner Zeit waren die Regeln der Luft und Linienperspektiv, der Haltung, noch nicht zu der Vollkommenheit gebracht als jetzt. Man nahm das Licht noch außerhalb dem Bilde, nicht in dem Bilde selbst, überhaupt aber den Rahmen nicht als ein abgesondertes Theater an. Man durfte also die Scene nicht so vorstellen, als wenn man sie von vorn zu sähe, und nun die Figur, welche den vorzüglichsten Platz

1) Man vergleiche den ersten Theil, S. 145.

bei großen Versammlungen einnehmen sollte, welcher dem Eingange des Gebäudes immer gegenüber ist, in die Mitte des Bildes, die Umstehenden aber perspektivisch zu beiden Seiten hinsetzen: Denn dadurch würde die Hauptfigur zu sehr ins Dunkle gehalten seyn; Sondern man nahm an, der Beschauer stehe mitten auf dem Plane des Bildes, und sehe die handelnden Personen sich gegen über, die vornehmste Person oben, die niedrigste unterhalb, und das Ganze meistens im Profil. Diese Anmerkung scheint mir nicht überflüßig.

Jupiter also sitzt an dem einen Ende des Bildes und zwar auf einem erhöheten Sitze von Wolken. Auf seiner einen Seite Juno, Pallas, Diana, auf der andern Neptun und Pluto.

Jupiter zeigt die prüfende ernste Mine der Unpartheilichkeit; aber diese sowohl als die Stellung würden sich mehr für einen irrdischen Richter als für den himmlischen schicken. Er lehnt sich auf den Ellnbogen, den er aufs Knie stützt. Neptun hat das Ansehen eines gutherzigen Murrkopfs, mit mehr lebhaftem als sicherem Gefühl für Recht und Unrecht; und dem Pluto dürfte man schon wagen, im Vertrauen auf die in sich gezogene schnellblickende Mine da, ein Sümmchen Gold bei Wegelang in die Hand zu drücken. Beiden Brüdern scheint die Venus nicht miszubehagen, aber Pluto blickt sie nur verstohlen und von der Seite an. Dagegen sinkt die Schale bei den drei Göttinnen auf des Cupido Seite.

Mars ist ganz für die Venus: und Apollo, der Ricaneur, scheint mit dem Bacchus darüber zu scherzen. Das gute ehrliche Blut, der Hercules, ist

ziem-

ziemlich indifferent bei dem Ausgange der Sache, so scheinen es auch Vulkan und zwei Flußgötter, von denen der eine doch beinahe ungeduldig werden möchte, daß über das Hin- und Hersprechen seine Ambrosia verraucht. Vielleicht sehe ich aber auch hier mehr, als der Mahler hat sehen lassen wollen, darum mag ich von dem Ausdruck in der Figur des Janus lieber ganz schweigen.

Zuletzt kommen noch zwei Figuren, welche sich freilich nicht ganz in diesen sichtbaren Auftritt schicken. Es ist Mercur, welcher der Psyche die Schale der Unsterblichkeit reicht. Wird hier bereits, wie es scheint, das Urtheil vollstreckt, über dessen künftigen Inhalt man noch am obern Ende streitet; so geht hier eine doppelte Handlung vor, und das Bild enthält eine fehlerhafte Zusammenstellung progressiver Momente.

Die Fabel hat den Mahler verführt, denn nach dieser ließ Jupiter zu gleicher Zeit, als er die Versammlung der Götter hielt, die Psyche durch den Mercur in den Himmel bringen: aber man sieht aus diesem Beispiele aufs neue, wie wenig dem Künstler mit der Autorität des Dichters gerathen ist. [2])

Um die Knie der Psyche windet sich ein kleiner Amor, der lüstern nach der Schale blickt.

Die

2) Einige glauben in der Figur der Psyche eine Hebe zu sehen. Aber diese Meinung wird dadurch widerlegt, daß der Künstler den Ganymedes in dem folgenden Bilde schon Mundschenkes Dienste thun läßt.

Die Figuren sind nach Art eines Basreliefs angeordnet, und in dieser Voraussetzung gut.

Noch ein Wort von der Wahl der Formen und der Stellungen. Weder Venus noch Amor haben die idealische Schönheit, die man an ihnen erwarten sollte. Die drei Brüder, Jupiter, Neptun und Pluto stimmen in einem ähnelnden Familienzuge überein, der sich jedoch in jedem zu einem individuellen Charakter modificirt. Minerva hat einen Reiz, der sich nicht zu ihrem Charakter schickt. Die beiden Göttinnen neben ihr sind nicht schön. Mercur nebst der Psyche und dem Amor, der sich um ihre Knie windet, machen die schönste Gruppe auf dem Bilde aus. Am Hercules und an den Flußgöttern sind die Muskeln mit einer Stärke angedeutet, worin sie sich nur bei geschundenen Körpern denken lassen. Im Ganzen ist die Zeichnung mehr richtig als edel. Die Gewänder sind vortrefflich. Die Färbung fällt ins Rothe in den Lichtern, ins Schwarze in den Schatten. Maratti hat an diesem Gemählde vieles retouchirt.

† Das andere von diesen beiden Mittel-Gemählden stellet die Vermählung der Psyche und des Amor, oder vielmehr den Schmaus, den die Götter bei dieser Gelegenheit halten, vor. Die Ausführung soll von Fattore seyn.

Gedanke, Anordnung, Ausdruck, Stellungen, Zeichnung und Drapperie sind lauter ausgezeichnet schöne Theile in diesem Bilde. Amor und Psyche sitzen in der Mitte des Tisches, versunken im Entzücken, sich, nach so vielen überstandenen Gefahren, forthin ungestört dem Genuß der Liebe überlassen zu können.

können. Sie sind nur mit sich selbst beschäfftigt: Aber die fröliche Veranlassung des Festes setzt auch die übrigen Gäste in muntere Stimmung. Jupiter scheint die Sorgen der Regierung beim süßen Nektar vergessen zu wollen: Ganymed reicht ihm knieend die volle Schale; sein Weib sucht ihn einzuladen, sich mehr mit ihr zu beschäfftigen. Neptun überläßt sich der Umarmung der Amphytrite; Hercules koset mit Hebe, und diese Gruppe ist vorzüglich schön; Vulcan ist Koch; Bacchus besorgt den Wein: die lieblichen Horen streuen Blumen aus; die Grazien salben das Haupt der Neuvermählten; Apollo führt spielend die Musen an, und Venus, eine der schönsten Figuren des Bildes, Venus selbst tanzt zu Ehren des festlichen Tages. Nur Pluto und sein Weib scheinen an der allgemeinen Freude keinen Antheil zu nehmen.

Dieses Gemählde, so wie alle übrigen in dieser vorhin offenen Gallerie, waren dem Wind und Wetter beständig ausgesetzet. Sie hatten sehr gelitten, als Carlo Maratti es übernahm, sie auszubessern. Vielleicht ward er diesen herrlichen Kunstwerken ein gefährlicherer Feind, als der Unbestand der Jahrszeiten. Der grelle blaue Grund, den er ihnen gab, zerstört alle Haltung, so daß die Figuren wie ausgeschnitten darauf geklebt scheinen.

* * *

Zweiter Saal zur Linken.

Nur das Gemählde der Galathea ist dem Raphael beizulegen. Die übrigen Mahlereien sind nicht von ihm, wie Hr. Dr. Volkmann ganz irrig

Raphaels Galathea.

irrig behauptet,[3]) sondern von Baldassero Peruzzi da Siena und von Sebastiano del Piombo.

† Die Galathea Raphaels ist stehend abgebildet in einem Wagen bespannt mit zwei Delphinen, deren Zügel sie selbst leitet. Zur Seite umarmt ein Triton eine Nereide, ein anderer Triton stößt in eine Meer-Trompete, und weiterhin sitzt noch eine andere Nereide auf dem Rücken eines dritten Tritons. Amor führt den Wagen der Galathea, Amorinen schießen fliegend Pfeile herab. Die Anordnung ist nicht zu loben, die Figuren sind zu abgerissen von einander, und das Ganze thut wenig Würkung. Dem Kopfe der Galathea sieht man es an, daß vieles von der ursprünglichen Idee ihrer Schönheit, durch die Reise von dem Kopfe des Künstlers ab in die Hand, verlohren gegangen ist. Die Augen sind zu klein, die Nase ist zu stark. Der Körper der Galathea bis an die Knie ist schön, aber dies Knie ist zu muskulös. Die Nereide die der Triton umarmt, ist sehr reizend, allein die Schenkel sind wieder viel zu stark. Dieser Triton selbst scheint in der Mitte abgebrochen, und das Untertheil des Körpers kömmt mit der Bewegung der Arme der Schultern nicht überein. Der Amor der den Wagen führt, ist schön gezeichnet. In dem Kopfe desselben erkennt man dasselbe Modell wieder, nach welchem Raphael den Christ della Madonna della Seggia zu Florenz gemahlt hat. Die Amorinen in den Lüften haben sehr reizende Stellungen. Diese Verschiedenheit in der Güte gewisser Theile gegen

3) Histor. kritische Nachrichten über Italien. Th. II. S. 644.

gegen andere läßt mich glauben, daß entweder das Gemählde gleich bei der ersten Verfertigung von mehr als einer Hand ausgeführt sey, oder daß es in spätern Zeiten retouchiret worden.

Man zeigt hier einen colossalischen Faunuskopf, den Michael Angelo, um des kleinlichten Geschmacks in der Galathea Raphaels zu spotten, mit Kohlen an die Wand gezeichnet haben soll. Jetztlebende Kenner ziehen diese Geschichte sehr in Zweifel, und ich glaube, mit Recht. Es läßt sich der Stil des Michael Angelo in diesem Kopfe nicht erkennen, und er scheint im Ganzen dieses Meisters nicht werth zu seyn.

/. Vasari, VI, 377.

* * *

In diesen beiden und einem anstoßenden Saale stehen auch mehrere Bildhauerwerke, und zwar,

In dem ersten Saale der Psyche:

Ein sehr angenehmer reizender Kopf einer weiblichen Figur mit dem Helme.

† Ein Jupiter terminalis, von dem Winkelmann [4]) sagt, daß er einer der schönsten Köpfe in Rom sey.

Ein Euripides.

Eine Faustina. Beide Büsten.

Ein bekleideter Hercules mit einem Salbengefäße, und Jole. Die Charaktere der Köpfe gut.

In

4) S. Winkelmann, G. d. K. S. 467.

* * *

In dem Zimmer der Galathea.

Venus Callipyga.

† Venus Callipyga oder Callipygas,[5]) Statue. Die Göttin sieht mit zur Seite gebogenem Kopfe

5) Die Venus hatte unter diesem Nahmen einen Tempel in Sicilien, der durch folgende Begebenheit entstanden war. Zwei schöne sicilianische Bauermägdchen stritten darüber, wer von ihnen beiden den schönsten Hintern hätte, und zwar auf öffentlicher Landstraße. Ein vorübergehender Jüngling ward herbeigerufen, den Streit zu entscheiden, und nachdem man ihn in den Stand gesetzt hatte, ein sachverständiges Urtheil durch die Vergleichung der Theile, die den Streit veranlaßten, zu fällen, so fiel dies für die älteste aus. Er hatte sich nicht ungestraft mit den geheimen Reizen dieses schönen Mägdchens bekannt machen dürfen. Er verliebte sich in sie, und verfiel nach seiner Zuhausekunft in eine Krankheit. Die Ursach derselben entdeckte er seinem Bruder; dieser suchte die Mägdchens auf, und verliebte sich in die jüngste. Der Vater, der einen ansehnlichen Rang unter seinen Mitbürgern behauptete, wollte anfänglich nicht in die Heirath seiner Söhne mit Personen von so ungleicher Abkunft willigen. Endlich siegte die Liebe, und die Mägdchen widmeten der Venus einen Tempel, worin ihre Bildsäule in derjenigen Stellung aufgestellet wurde, die den Grund zu ihrem gelegt hatte.

Der Herr Hofrath Heyne Antiq. Aufsätze, 1stes Stück, S. 153. glaubt, daß auch bei dieser Vorstellung die Idee von einer Venus, die aus dem Bade kömmt, zum Grunde liege.

Kopfe auf den schönen Hintern zurück, der ihr den Nahmen gegeben hat. Der Kopf, der linke Arm und beide Beine sind modern; und selbst dasjenige, was alt ist, verdient im Ganzen nicht das größte Lob. Inzwischen sind diejenigen Theile, durch die sie gefallen soll, nicht ohne Reiz. Das Gewand, das unterwärts in steife Falten ausgehet, dient der Figur zu gleicher Zeit zum Tronk. Ein sehr unglücklicher Gedanke.

Zwei Statuen der Venus, die halb kniend mit vorgebogenem Körper auf den Zehen ruhen, und wahrscheinlich in der Stellung abgebildet sind, wie sie sich aus dem Bade erheben. *)

Büsten.

Ein schöner Kopf mit einem Schleier bis unter das Kinn verhüllt. Man giebt ihm die Benennung einer Vestalin.

Büste eines Antinous, die nicht vollendet ist, und modern scheint.

† Ein schöner Kopf, der in die Höhe sieht und den Hals zur Seite wendet. Die Nase ist modern. In Rom nennet man diesen Kopf Demosthenes, in Deutschland hält man den Gipsabdruck für den Kopf des Schleifers in Florenz. Beide Benennungen sind gewiß falsch. Man sieht die Spur eines Riemens, welcher ein Degengehenk gewesen seyn kann, und deutlich anzeigt, daß dieser Kopf zu einem verloren gegangenen Rumpfe gehöret hat. Er ist schön. Büste des Demosthenes.

† Ein

6) S. den Pallast Giustiniani.

Büste des Homers.

† Ein schöner Homerskopf. Er hat zwar viel gelitten, und ist an einigen Stellen restaurirt, dem ohngeachtet von vortrefflichem Charakter und schöner Ausführung. Es ist der beste von den Köpfen, die man unter dieser Benennung kennt.

Euripides, Socrates und einige Unbekannte.

* * *

In einem dritten Zimmer.

Colossalischer Kopf Cäsars.

† Ein vortrefflicher colossalischer Kopf des Jul. Cäsar. Er erfüllet besser als die übrigen, die Idee, die wir uns von dem Größten der Sterblichen machen. Aber eine kränkliche Mine behält er immer. [7]) Der Hinterkopf fehlet. Er steht auf einem Altare, an dem man mehrere Gottheiten in Basrelief siehet.

Ein schöner Kopf Jupiters.

† Eine schöne Begräbnißurne, oder Sarcophag mit mehreren Gottheiten.

Eine Gruppe, die der Sonderbarkeit wegen merkwürdig ist. Ein Fleischer steckt ein Schwein in einen Kessel, während daß ein Knabe das Feuer anbläst.

Ein Kopf eines Sclaven der im Bade aufwartet. Er hat viele Aehnlichkeit mit den Köpfen der Statuen, die man unter dem Nahmen des Seneca kennt.

Ein weiblicher Kopf, der einer der Töchter der Niobe gleicht.

Eine

7) Wir wissen, daß Cäsar mit der Epilepsie behaftet war.

Eine Statue zu Pferde, halb Lebensgröße. Man hat dem Reiter einen modernen Kopf des Drusus aufgesetzt. Dies ist nicht die einzige Ergänzung, die das Werk hat leiden müssen, das überhaupt zu den mittelmäßigen gehört.

* * *

Zimmer im zweiten Stockwerk.

In dem ersten.

Die Werkstatt des Vulcan. Man giebt dies Gemählde al Fresco für Raphaels Arbeit aus. Es ist aber so übermahlet, daß man kaum von der ersten Idee des Künstlers urtheilen darf.

Rund herum findet man Mahlereien zu denen die Gegenstände aus den Verwandlungen des Ovidius genommen sind. Sie scheinen von Giulio Romano zu seyn. Man findet sehr vernünftig gedachte Figuren bei Figuren in sehr übertriebenen Stellungen.

* * *

Zweites Zimmer.

Ganz mit Mahlereien von Giulio Romano verzieret. Sie haben stark gelitten, und sind retouchirt. Zimmer mit Mahlereien von Giulio Romano.

Das erste stellt die Hochzeit des Alexander mit der Roxane vor. Die Composition ist allerliebst, obgleich hauptsächlich aus einer ähnlichen Vorstellung Raphaels in der Villa Olgiati, wovon bereits geredet ist, entlehnt. Ja! der Künstler hat sogar einzelne Figuren aus dem eben angezeigten Gemählde, und aus andern Gemählden seines Meisters

genommen: z. E. die Frau die das Gefäß auf dem Kopfe trägt, aus dem Incendio del Borgo. Dem ohngeachtet bleibt dem Giulio Romano noch das Verdienst einiger sehr reizenden Zusätze von seiner eigenen Erfindung: z. E. einiger schönen Köpfe, und des äußerst lieblichen Amors, der Roxanen auskleidet.

Das zweite Gemählde stellet den Alexander und die Familie des Darius vor. Die Composition ist schön, man sieht, wie le Brun sie zu nutzen gewußt hat. Aber über die Ausführung wage ich nicht zu urtheilen, da von des Meisters Hand nur einige wenige Figuren linker Hand übrig sind. Der Rest ist übermahlt. [8])

Das

Nachricht über die Familie des Darius von Paolo Veronese, im Pallast Pisani zu Venedig.

8) Ich kann mir hier nicht das Vergnügen versagen, einer Vorstellung der Familie des Darius im Pallast Pisani zu Venedig zu erwähnen, die mir unter mehreren ähnlichen, durch die vortreffliche Abwechselung in dem Ausdruck der Affekten eine vorzügliche Aufmerksamkeit zu verdienen scheint. Sie ist von Paolo Veronese, und nach meinem Gefühle die beste Composition dieses Meisters. Ich will nur mit ein Paar Worten den Gedanken berühren. Die unglückliche Familie liegt zu des Helden Füßen, der noch nicht tröstet, sondern die erste Regung des Mitleids zu empfinden, den ersten bestürzten Rückblick auf die Unbeständigkeit des Schicksals zu werfen scheint. Dieser Augenblick ist sehr glücklich gewählt, denn er interessirt uns schon für den Alexander, und nimmt uns nichts von der Theilnehmung an der Ungewißheit, worin wir die Familie des Darius über ihr Schicksal sehen. Die Mutter,

eine

Das dritte stellet den Alexander vor, der den Bucephal zähmt. Auch hier hat der Künstler den Heliodor seines Meisters vor Augen gehabt.

An dem Plafond siehet man einige kleine Gemählde grau in grau gemahlt, von demselben. Man erkennt zu wenig davon, um mit einiger Zuverläßigkeit darüber urtheilen zu dürfen.

Giulio Romano ward 1492 zu Rom gebohren, und starb 1546. So lange er nach den Zeichnungen seines Meisters, Raphaels, und unter dessen Augen arbeitete, war seine Zusammensetzung weise, und seine Zeichnung richtig: aber in der Färbung unterschied er sich gleich durch gar zu schwarze Schatten und zu rothe Lichter der Carnation. Seine Ausführung war übrigens sehr besorgt, und man kann sogar sagen, geleckt. Bemerkungen über den Stil des Giulio Romano.

eine betagte Frau, die für sich nichts mehr erwartet, nichts mehr fürchtet, spricht, flehet für die Ihrigen. Die Königin auf der das ganze Gefühl des Verlusts ihres vorigen glänzenden Standes liegt, ist in stumpfen Schmerz versunken. Die älteste Tochter in den Jahren, wo das auftreibende Herz noch durch keine Versagungen den Gesetzen des Schicksals zu huldigen gelernt hat, fühlt die ganze Erniedrigung ihres Zustandes. Sie, die Tochter eines Königs, zu den Füßen des Siegers! Ein edler Unmuth schwellt ihre Lippen, und sie blickt mit ärgerlicher Verachtung auf die Krone herab, die sie in den Händen trägt. Das jüngste Kind hingegen zeigt die Gleichgültigkeit, die seinem sorglosen Alter eigen ist.

Sobald er sich aber nach Raphaels Tode seiner eigenen Willkühr überlassen sahe, ward er durch seine brennende Einbildungskraft zu Ausschweifungen jeder Art fortgerissen. Vielleicht darf man auch sagen, daß er nur übertrieb, um dem Vorwurf, blos Kopist zu seyn, zu entgehen. Denn häufig findet man noch Diebstähle, die er an den Werken seines Vorgängers begangen hat. Er setzte sie aber auf eine bisarre Art mit seinen eigenen nicht minder bisarren Erfindungen zusammen. Daran, und an seinen grämlichen Männerköpfen, an den Gelenken, die mit Muskeln und Knörpeln überladen sind, an der krebsrothen Fleischfarbe erkennt man ihn am leichtesten wieder. Seine Zeichnung ward nun incorrekt, er fieng an, im Geschmack der Florentinischen Schule, die Muskeln zu stark anzudeuten, und weil er gar zu geschwind arbeitete, so ward die Behandlung vernachläßigt.

Pallast der Französischen Academie.

Seitdem Academien, Kunstschulen, errichtet worden, sagt man, sind keine große Künstler mehr gezogen!

Ursachen des Verfalls der Künste in neuern Zeiten.

Daß seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, seit der Zeit als die Schulen der Künstler öffentliche Anstalten wurden, die großen Meister seltener geworden sind, ist durch die Erfahrung außer Zweifel gesetzt: Nicht aber dadurch die Frage entschieden: ob die Errichtung der Academien eine begleitende Erscheinung des Verfalls der Kunst sey, oder der Grund desselben und die Ursach?

In dem Begriff einer Academie an sich selbst, scheint wenigstens nichts nachtheiliges für die Ausbildung des jungen Künstlers zu liegen. Eine Anstalt, die ihm täglich Gelegenheit verschafft, nach den gewähltesten Formen nackender männlicher Körper zu arbeiten: Eine Anstalt, die rund um den Zögling her Sammlungen von Gemählden, von Kupferstichen, von Gipsabgüßen der Antiken, von Büchern versammlet; in der geschickte Männer in jedem Theile der Kunst ihre Erfahrungen und den darauf gebaueten Rath mittheilen; mit der nicht selten Pensionen verbunden sind, die den angehenden Künstler über die störende Sorge für drückende Bedürfnisse hinaussetzen: die endlich durch die Vereinigung mehrerer Jünglinge von den besten Hoffnungen den größten Sporn zu höherem Verdienst, die Nacheiferung, erweckt

weckt und unterhält; Was, frage ich, kann eine solche Anstalt der Ausbildung des jungen Künstlers für Hindernisse in den Weg legen? In der That! es scheint, als setze man auf die Rechnung der guten Academien viel mehr, als sie verschuldet haben.

Denn wie viel andere Ursachen dieses nicht abzuleugnenden Verfalls der Künste lassen sich bei einigem Nachsuchen nicht auffinden? Zuerst: — man mag es für Aberglauben halten oder nicht, — die gleiche Fähigkeit der Köpfe zu allen Künsten in jedem Jahrhundert, kann ich nach meiner Kenntniß der Geschichte der bildenden Kunst nicht annehmen. Dem begränzten Auge des Sterblichen scheint der Umstand, daß Raphael, Correggio, Tizian, alle beinahe zu der nämlichen Zeit an verschiedenen Orten als Lichter der Kunst hervorgiengen, daß gleich nach ihrem Tode die Kunst wieder sank, bis in Bologna die Carracci mit ihren Schülern ohne besondere Aufmunterung sich wiederum hervorthaten, zum Theil nur dadurch erklärbar, daß diese Genien so glücklich für die Künste gebohren wurden. Was hindert uns anzunehmen, daß, so wie die Fruchtbarkeit der Erde in Hervorbringung der Kornarten in gewissen Jahren abwechselt, so auch gewisse Zeiten in Zeugung besonders organisirter Köpfe ergiebiger sind als andere?

Ganz will ich inzwischen die Erscheinung großer Künstler in gewissen Epochen, aus einer so wenig erklärenden Ursache nicht erklären. Nein! der Geschmack gewisser Zeitalter an bestimmten Arten des Vergnügens ändert sich, und muß sich ändern, da die Bedürfnisse desselben nicht in der Nothwendigkeit, sondern im Wohlstande ihren Grund haben. So

bald

bald der versatile lüsterne Gaumen der bloßen Schlürfer für den Reiz der einen Kost unempfindlich geworden ist, so verfällt er auf eine andere, welche wenigstens die Neuheit vor jener zum Voraus hat. Seitdem die Kirchen und Palläste Roms mit Schildereien und Statuen sattsam gefüllt sind, um die Nachkommen der ausstattenden Stifter und der Besitzer derselben der Mühe, sie zu meubliren, zu überheben: seitdem die Meisterstücke der bildenden Künste denen, die darunter aufgewachsen sind, haben gewöhnlich werden müssen, und nur beibehalten werden, um den weniger gesättigten Fremden zur Bewunderung und zum Geldaufwande herbeizulocken; seitdem hat die Musik die Mahlerei und Sculptur verdrungen. Umsonst läßt hier und da ein Fremder noch sparsam ein oder das andere Stück verfertigen, um es in entfernte Gegenden des Nordens mit sich fortzuschleppen: Die größte Belohnung des Künstlers, der Werth, der vor seinen Augen auf sein Werk gelegt wird, die Achtung des ihn umgebenden Publici, selbst der Neid seiner Nebenbuhler, fällt weg: täglich wird der Geldgewinnst mehr und mehr die Vergütung seiner Arbeit, und täglich sinkt die Kunst tiefer zum Mittel des Erwerbes herab.

Monarchen, die ihr die Künste beschützet, sie sind Töchter republikanischer Freiheit! Ihr verdient unsere Verehrung, wenn ihr Liebkosung und Geldsummen an den Künstler mit milder Hand ausspendet: aber glaubt nicht, daß ihr etwas anders damit vermöget, als sie vor dem gänzlichen Ersterben zu bewahren! Nur der allgemeine Enthusiasmus eures Volks giebt ihnen wahre Nahrung und Leben! Kein

genügsameres Geschöpf als ein Künstler, aber auch kein stolzeres! Trocken Brod, ein aufgespanntes Tuch und das Gefühl öffentlicher allgemeiner Achtung, das ist sein Bedürfniß, sein Leben und sein Himmel!

Ein sehr wichtiger Grund, warum unsere gegenwärtige Künstler ihren Vorgängern nicht mehr gleich kommen, liegt darin, — daß sie ihre Nachfolger sind. In den ernsthafteren Wissenschaften ist die Grundlage der Kenntnisse, durch welche wir zur Entdeckung neuer Wahrheiten geführt werden, immer das leichteste. Der Schüler steht nach ein Paar Jahren anhaltenden Fleißes immer da, wo der Meister aufhört und fährt nun fort zu bauen. Das Werk geht von Generation zu Generation: Wer vermag dessen Höhe und Umfang zu bestimmen? Oft reißt man wieder ein, oft flickt man an: der letzte hat immer den größten Anspruch auf unsere dankbare Bewunderung, wenn er seinen Zeitgenossen als Erfinder erscheint. Besitzt er die Kenntnisse seiner Vorgänger neben seinen eigenen: gut! wo nicht, er ist darum nicht der minder große Mann, weil er der kleinere Gelehrte ist.

Ganz anders verhält es sich mit den schönen Künsten. In ein Paar Menschenaltern kömmt man über die rohen Versuche der Nachahmung weg, und hier gewinnt der Nachfolger jener Meister, die durch zeitspillige Irrungen die Handgriffe der mechanischen Behandlung, die Regeln der Symmetrie, der Proportionen, des Knochenbaues, der Perspektive u. s. w. erst ausfinden mußten. Aber nun ist auch alles geschehen, was das frühere Jahrhundert für die folgenden thun konnte, das heißt: Das Wenige blos Wissenschaftliche, was dabei zur Anwendung kommen

kann,

kann, ist ausgefunden. Nach dieser Zeit fängt nun jeder angehende Künstler in denselben Jahren seines Lebens wieder da an, wo sein Vorgänger nicht aufhörte, sondern anfieng. Er muß so wie jener seine Hand und sein Auge an Richtigkeit gewöhnen: er muß so wie jener Handwerker werden, ehe er Künstler werden kann: er muß alle Vorzüge des ersten in sich vereinigen, und was schlimmer ist, er muß noch solche hinzufügen, die ihm einen besondern Grad der Aufmerksamkeit von seinen Zeitgenoßen sichern können. Hier aber häufen sich die Schwierigkeiten mit jedem Jahre.

Der Umfang der Vorwürfe, durch deren Darstellung Herz und Einbildungskraft interessiret werden, kömmt in keine Vergleichung mit dem Umfange von Kenntnissen, die unserm Kopfe Beschäfftigung gewähren. Der erste der wählt, sucht das Prägnanteste heraus: der nächstfolgende nimmt den Ueberrest, und die darauf folgenden stellen dasjenige vor, was schon gewählt ist, oder stellen dieselben Sujets, immer den Menschen mit seinen Leidenschaften, immer die Natur mit ihren Grundmodifikationen, unter den zufälligen Abwechselungen des Costume vor. Die ersten sind eigentlich nur Schöpfer, Erfinder des Sujets; die Nachfolger nur Bekleider, Ueberlieferer in einem andern Vortrage: und wehe diesen letzten, wenn sie Erfinder seyn wollen! Sie werden witzig anstatt wahr zu seyn, und endlich gar nur gelehrt.

So viel schwerer ist der Stand des neuen Meisters gegen den des alten in Rücksicht auf die Erfindung: sehen wir auf die Schwierigkeiten der Ausführung, wir finden sie nicht vermindert.

Das

Das Genie, das die Kunst aufnimmt, wenn sie das Alter der Kindheit verlassen hat, fürchtet noch keine Vergleichung, keinen bestimmten Geschmack, keine festgesetzte Begriffe über Wahrscheinlichkeit unter seinen Zeitgenossen. Findet es wie Raphael, daß Zeichnung und Ausdruck die Wege sind, von der Darstellung eines lebenden Wesens zu überzeugen, es geht ihnen nach: sieht es wie Correggio den Zauber der Harmonie und des Helldunkeln für die würksamsten Ueberredungsmittel an, es ergreift sie: und hält es endlich, wie Tizian, die Färbung für den wesentlichen Theil der Nachahmung; gut! so wendet es alle seine Kräfte an, sich diesen zu eigen zu machen. Es liefert mithin die Gegenstände, wie es sie sieht, und da es dem großen Haufen, der immer blindlings folgt, im Wahrnehmen vorgeht, so leitet es dessen Auge nach Gefallen.

Nicht so der Nachfolger, und würde er ein Raphael, Tizian und Correggio mit allen ihren Anlagen aufs neue gebohren, er kann nicht sie seyn, weil er nach ihnen kömmt, weil ihm die Unbefangenheit fehlt, die Sicherheit, die Freiheit seiner eigenen Anschauungsart zu folgen. Ihm fallen die Contouren der Form am meisten auf, aber weil er in Venedig wohnt, so muß er seine Kräfte aufs Colorit wenden: Er fühlt wie Correggio, aber er lebt in Rom und mahlt wie Raphael. Leuchtet es nicht klar in die Augen, daß derjenige, der einen bestimmten Stil vor sich sieht, der schon Glück gemacht hat, nur mit der äussersten Aengstlichkeit einen andern wählen dürfe, der nur ihm der wahre scheint; einen Stil, der, wenn er auch der wahre seyn sollte, in einer Kunst, deren Wahrheit

heit nur Wahrscheinlichkeit ist, seinen Zeitgenoßen immer unwahr scheinen wird?

Aber der Nachfolger ist ein kühnes Originalgenie: kühn und ehrsüchtig, wie alle diejenigen, die fremde Fesseln nicht vertragen können. Er geht seine eigene Bahn: Aber wie? Er studirt den Beschauer, und seine Schwächen mehr als die Natur; er wählt nicht was wahr ist, sondern was Aufsehn machen kann; stellt so hin, wie man mit schiefem Blicke sieht, wird von seinen Zeitgenossen bestaunt, besungen und bezahlt wie sein wahrerer Vorgänger, und von den Nachkommen über seinen noch dreisteren Schüler vergessen.

So zeigt uns die Geschichte der Kunst einen Baroccio, einen Tintoretto, einen Zuccheri.

Eben so häufig aber hatten auch die ersten Künstler sclavische Nachahmer angezogen, welche nicht die Natur, sondern die Werke ihrer Vorgänger studirten, und ihren Darstellungen die verdoppelte Untreue, des Abfalls des Originals gegen die Natur, und der Copie gegen das Original, mittheilten.

Unterdessen waren Critiker aufgestanden, welche in ihrem Kopfe das Ideal einer vollkommenen Darstellung aus verschiedenen Gemählden, die in einzelnen Theilen ihre Forderungen befriedigt hatten, zusammensetzten. Zeichnet wie Raphael, sagten sie zu dem angehenden Künstler, färbet wie Tizian, beleuchtet wie Correggio, und ihr werdet neu seyn, indem ihr zuerst vollkommen seyd. Es fanden sich Männer von Scharfsinn, welche diese Bahn betraten. Die Carracci und ihre Schüler leisteten so viel, — als man in der Vereinigung so vieler Vollkommenhei-

ten

ten leisten kann, d. h. weniger als ihre Muster in einzelnen Theilen, und mehr als jene in der Zusammenstimmung derselben in einem Werke.

Das war noch nicht hinreichend. Die Forderungen wurden immer größer. Die Franzosen und Engelländer bemeisterten sich der Kunst. Diese Nationen, die immer noch mehr denken als empfinden wollen, legten dem Künstler eine vollkommene Kenntniß der Geschichte, der Fabel, u. s. w. auf. Nun soll er ihren Witz beschäfftigen, sie auf philosophische Betrachtungen leiten, und der Himmel weiß! was nicht alles leisten. Will er sein Glück machen, er muß ein Mann von Welt seyn, feine artliche Manieren haben, über die Kunst poetisch philosophisch schwatzen können, und das in mehreren Sprachen.

Wie unendlich hat sich also der Umfang von Forderungen vermehrt, die man seit Raphaels, Correggio's und Tizians Zeiten an den Künstler macht! Kaum weiß er, womit er unter so vielen Beschäfftigungen den Anfang machen soll. Bald zeichnet er, bald lernt er tanzen, bald studirt er die Aesthetik, bald nimmt er Unterricht in fremden Sprachen; erhält von Allem eine superficielle Kenntniß, und kommt immer von seinem Hauptzwecke mehr und mehr ab.

Dies sind, wie ich glaube, die Hauptgründe, warum wir gegenwärtig so viel weniger große Künstler zählen als sonst. Einmal, weil wahrscheinlich nicht so viele Menschen mit so bestimmten Fähigkeiten zur Kunst gebohren werden, als sonst: Zweitens, weil diese Fähigkeiten durch die verminderte Liebhaberei eine andere Richtung bekommen haben; und Drittens, weil die Schwierigkeiten zur Ausbildung durch die

abschre-

abschreckenden großen Beispiele der vorausgegangenen Künstler, und durch die erhöheten Forderungen der Zeitgenoßen, welche nur anschauen, vermehret sind.

Ueber den Antheil den die Lehrart in den Academien an der verminderten Anzahl großer Künstler hat.

Also wären die Academien bei dem Verfall der Künste wohl auser aller Schuld? Das sage ich nicht. Ich sage nur, daß sie nicht erste einzige Urheber des Unheils sind; daß sie ihren Theil dazu beigetragen haben, mag ich nicht leugnen. 1)

Man kann den Künsten nachhelfen, man kann sie nicht zeugen; Man muß das Genie nicht belehren wollen, man muß es nur aufmerksam erhalten; Will man Schwierigkeiten wegräumen, so können es nur diejenigen seyn, bei deren Ueberwindung die Kunst, die Fertigkeit in der Kunst, nichts gewinnen.

Die Natur, erste Lehrerin des Künstlers.

Nicht blos bei dem einzelnen Künstler, bei ganzen Nationen können wir es bemerken, wie sehr es ihnen vortheilhaft gewesen ist, daß sie in ihrer Ausbildung stufenweise vorgerückt sind. Die Mühe, die Unzuverläßigkeit mit der sie ihre ersten Versuche machten, belehrte sie von der Nothwendigkeit, von dem Nutzen sicherer Regeln: hinreichend mit diesen bekannt, schritten sie erst zum Reize fort. Eben diesen Weg sollte jeder angehende Künstler machen; man sollte ihn zuerst sich selbst überlassen, und ihn nach und nach auf das eigene Ausfinden der nothwendigsten Bestandtheile zur Wahrheit leiten: Wären diese seinem Kopfe und seiner Hand geläufig geworden, dann könnte man den Begriff von Schönheit hinzusetzen.

Dies

1) Ich bitte sehr das, was ich hier von Academien überhaupt sage, nicht von jeder einzelnen zu verstehen. Ich kenne deren sehr wenige.

Dies geschieht nicht bei uns. Man setzt, mit dem Ausdruck: „Der junge Mann muß erst sehen lernen," diesen hinter eine fein gestrichelte Zeichnung seines Meisters, deren ungetreuer Reiz diesem vielleicht den Platz eines Professors bei der Academie erworben hat, und läßt ihn wieder nachstricheln. Der junge Mann denkt viel an die Uebereinstimmung seines Vorbildes mit der Natur; er denkt nur an dessen wohlgefällige Form, und ahmt das Zufällige zur Wahrheit mit eben der Treue nach, wie das Nothwendige.

Anders genießt man, anders lernt man, das sollte bedacht werden. Selbst wenn man den Jüngling zur steinernen Nachbildung der Figur bringt, so lehrt man ihn doch nur wieder, wiewohl in erschwerter Maaße, die Natur mit fremden Augen sehen. Was ist die Folge? Daß der junge Künstler, bei der Reproducirung eines Gegenstandes aus der Natur, nicht das liefert, was ihm, sondern was seinem Meister daran aufgefallen ist: nur mit dem Unterschiede, weder so eigenthümlich, noch so richtig, und wahr. Der Copist kann das Wesentliche von dem Unwesentlichen nicht so genau unterscheiden, wie der erste Nachbilder der Natur; er kann unter dem Wesentlichen nicht dasjenige aussuchen, wodurch es ihm am auffallendsten wird, oder wodurch er es wenigstens dem Beschauer seiner Nachbildung vermöge eines besondern Talents vorzüglich auffallend würde gemacht haben. Das junge Genie, das durch ein wahres Colorit eine mittelmäßig gezeichnete Figur als wahr erscheinen lassen könnte, wird, wenn es viel nach Raphael copirt, nur eine Andeutung eines

Bestand-

Bestandtheils der Wahrheit, durch Contouren, geben, die er an dem nämlichen Objekte, welches er mit seinem Vorgänger in der Natur gesehen haben könnte, gar nicht, oder nur schwach bemerket haben würde. In weniger auffallender Maaße ist zwischen der Zeichnungsmanier eines Raphaels und der eines Guido, als Charakter von Wahrheit, ebenderselbe Unterschied. Ueber dies Erzwingen fremder Vorstellungs und Verfahrungsarten geht das Ergreifende der Originalität, und der Wahrheit des Details verloren: Der Künstler wird nur manierirt.

Ferner: es ist wahr, man macht den jungen Künstler auf die Verhältnisse des menschlichen Körpers aufmerksam, man prägt sie ihm ein. Aber wie? Mit Wörtern, mit todten Zeichen von Zahlen: er sieht nicht das Eckigte, das Winkligte, welches den ausgeschweiften Formen des Reizes zur Grundlage dient. Man läßt ihn nicht eine Zeitlang in dem Geschmack des ersten Griechischen Zeitalters, symmetrisch, trocken, steif fortarbeiten. Nur gar zu gern setzt sich der junge Künstler über das Nachmessen dieser unter Reiz versteckten Verhältnisse weg, verläßt sich immer zu sehr auf die Richtigkeit seines Augenmaaßes, und immer noch mehr auf die des Verfertigers seines Vorbildes. Wenn er dies, so wie es sieht, vollständig liefere, so glaubt er, folgten die Verhältnisse von selbst.

Endlich bringt man ihn zum Copiren nach der Natur, aber was er nun sieht, ist nicht die Natur mehr, es ist nur die Modifikation derselben nach dem Schleier, der ihm über die Augen geworfen ist.

Nothwendigkeit, die Ausbildung der Einbildungskraft zu gleicher Zeit mit der Erweiterung der Kenntnisse, und der Fertigkeit der Hand zu besorgen.

Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht genung darüber klagen, daß man so wenig Sorge dafür trägt, die Einbildungskraft des jungen Künstlers, neben der Ausbildung der mechanischen Fertigkeit seiner Hand zu unterhalten und zu erweitern. Erst spät giebt man ihm Veranlassung sich im eigenen Componiren zu üben. Erst, sagt man, soll er treu copiren lernen, dann soll er die Anatomie, die Lehre der Verhältnisse, die Mathematik, die Statik, die Perspektive, die Architektur und der Himmel weiß! was alles, inne haben. Dann liest man ihm ein Collegium, giebt ihm Bücher in die Hände über Composition, Anordnung, Leidenschaften, Sittenlehre u. s. w. und wenn er nun in dem allen perfekt ist; — dann ist er gerade zum Künstler verdorben.

Zum Professor mag er taugen, alte Statuen von Kopf bis zu Fuß sehr richtig und sehr sauber zu copiren, ein Modell sehr geschickt zu stellen, Collegia zu lesen, Kunstbücher zu schreiben; aber der Keim des Genies ist erstickt, und für lauter Sorge keine der ihm gegebenen Regeln zu beleidigen, erkaltet in ihm der Trieb etwas Genievolles hervorzubringen.

Nachtheil einer pedantischen, und zu theoretischen Lehrmethode.

Dazu nehme man die pedantische Methode, die willkührlichsten Sachen nach einer gewissen vorgeschriebenen Form, mit einem gewissen Apprêt zu thun, den nur die salarirte Unthätigkeit eines mittelmäßigen Kopfs zur Nothwendigkeit machen kann. Ist es erlaubt, den Schüler wochenlang an einer Zeichnung schraffiren oder tuschen zu lassen, die er in einem Tage à maniere estompée ründen kann! Dem Kupferstecher mag das helfen, aber der Mahler und Bildhauer zeichnet nicht um zu zeichnen. Wenn er den

Con-

Contour genau zu machen weiß, und Begriffe von Ründung hat, das ist ihm genung.

Selten aber kann der Professor vielmehr als sauber zeichnen, und dennoch glaubt er auf der Staffel der Kunst zu stehen, und einem Raphael gleich zu seyn, wenn nur die Liebhaber jetzt wie damals den Künstler bezahlen wollten. Er dressirt zwanzig und mehr Lehrlinge an einer Linie. Wer am besten strichelt und fleißig die Stunden besucht, wird als der gelehrigste hervorgezogen, erhält Recommendation, Unterstützung zur Reise und Arbeit. Wie oft sind die ungelehrigsten Jünglinge gerade diejenigen, die sich selbst überlassen am mehresten lernen würden!

Raphaels Schüler, die Schüler Tizians, der Carracci, des Rubens wurden ganz anders angeführt. Wenn sie zu ihren Meistern kamen, waren sie keine Kinder mehr, sie hatten schon ihre eigene Art die Sachen anzusehen. Es ward ihnen kein Collegium darüber gelesen, wie sie den Pinsel oder den Crayon halten sollten; sie mußten die Augen aufmachen, zusehen: und sie sahen auch mit ganz anderer Aufmerksamkeit zu, weil alles weniger leicht gemacht wurde. A bon entendeur bonne entente! Mit dem Beispiel die Lehre, und gemeiniglich die Ausführung.

Die großen Meister hatten so viel zu thun, daß sie nicht selten die Hand ihrer Schüler zu ihren Arbeiten mit gebrauchen mußten. Sie machten die Zeichnungen, ließen die Gemählde von jenen anlegen, retouchirten das Ganze, oder mahlten nur die Hauptpartien. Kurz! Alles diente dazu, den Schüler praktisch zu lehren; und wie viel anders lernt man, wenn man bei jeder neu eingesammelten Kenntniß die

Veranlassung zur Lehre, und die Gelegenheit sie wieder zu nutzen, vor sich sieht!

Dabei waren diese älteren Mahler keine Pedanten; einmal, weil sie wahre Genies waren, und dann, weil sie zu viel zu thun hatten, um auf Kleinigkeiten großen Werth zu legen. Wenn ihr Schüler nur so viel lernte, daß sie ihn brauchen konnten; wie er es lernte, das galt ihnen gleich viel.

Es ist wahr! Sie machten ihnen das Ablernen ihrer Kunstgriffe etwas schwer, aber mich dünkt, das Genie, das Scharfsinn genung hat, sie dennoch abzulauern, gewinnt dabei mehr, als wenn man ihm das Wenige, was es durch Mittheilung erhalten kann, gar zu leicht zu erhalten macht.

Der Autor wagt es, einen Erziehungsplan für den jungen Künstler in Vorschlag zu bringen.

Derjenige Weg, auf dem sich der Mann von Geschmack, der Beschützer, der Führer des Talents, um die Ausbildung des jungen Künstlers am mehresten verdient machen kann, ist, wie ich glaube, der, daß er den Geist der Originalität in ihm bewahre; vor irrigen Begriffen über das Wesen der Künste, und vor fehlerhaften Mitteln zur Ausbildung warne; ihm die Gelegenheiten zur Erlernung derjenigen Theile, deren eigene Ausfindung einen unnützen Zeitverlust nach sich ziehen würde, näher bringe; seine Einbildungskraft und sein Gefühl für das Schöne immer rege erhalte; und endlich über seinen Fleiß und seine moralische Aufführung wache.

Ich will einen Erziehungsplan für einen jungen Künstler beifügen, nicht sowohl mit der Anmaaßung, diesen als nicht zu übertretende Schranken für den Weg zur Vollkommenheit auszustecken, als welches ich bei der Verschiedenheit der Köpfe und Charaktere

beinahe

beinahe gar nicht für möglich halte; sondern vielmehr, um mich deutlich zu machen, andern aber Veranlassung zu geben, über die Sache nachzudenken, und etwas Besseres auszufinden.

Die Anlagen, welche den Künstler ausmachen, scheinen zwischen denen in der Mitte zu stehen, die auf der einen Seite bei dem Genie des Dichters, auf der andern bei dem Talent des Mechanikers zum Grunde liegen. Seine Einbildungskraft darf eingeschränkter als bei jenem, die Geschicklichkeit seiner Hand minder als bei diesem seyn. Aber allemal sind diese Fähigkeiten nothwendige Grundlagen bei der künftigen Ausbildung zum Darsteller des sichtbar Schönen, und es ist in diesem Sinne wahr, daß der Künstler gebohren, nicht gezogen werde. Ich halte es daher für gefährlich, den Fähigkeiten eines jungen Kopfs gerade Richtung zu den bildenden Künsten geben zu wollen, ehe man mit Sicherheit weiß, ob die Natur ihm die seltenen Gaben dazu verliehen habe. Und diese Vorsicht scheint um so nöthiger zu einer Zeit, wo, bei der verminderten Anzahl der Liebhaber, die Bestimmung eines jungen Mannes zum Künstler, keine sichere Anwartschaft auf eine glückliche Lage in der bürgerlichen Welt zu geben scheint.

Bis ins vierzehnte Jahr, dünkt mich, würde ich das Kind als Kind betrachten: ihm dasjenige lehren, was in jeder seiner dereinstigen Bestimmungen nützlich, was zu erlernen ihm alsdann am leichtesten wird: Sprachen, Nahmenkenntniß. Aber ich würde zu gleicher Zeit suchen, sein Gefühl für das moralisch und physisch Schöne überhaupt auszubilden, ihm gute Dichter, vorzüglich epische und dramatische le-

sen, und schöne Kunstwerke sehen lassen. Die Bekanntschaft mit den schönen Wissenschaften und Künsten macht die Sitten sanft, wie die Alten sagen, und mildert eigennützige Leidenschaften.

Dieser Zeitraum würde nun auch dazu dienen können, Erfahrungen über die bestimmte Neigung, und das Talent eines jungen Kopfs zu den bildenden Künsten anzustellen. Macht er diese anhaltend zum Gegenstande seiner liebsten Unterhaltung; bemerke ich, daß die bildende Kraft seiner Seele durch die Lesung der Dichter und Geschichtschreiber, durch den Anblick der Kunstwerke leicht zur Zusammensetzung von Gestalten aufgefordert wird; erkenne ich an seinen rohen Versuchen, im Detail untrügliche Merkmale einer genauen Wahrnehmung des Wesentlichen zur Wahrheit; ist seine Hand eben so leicht in der Ausführung, als sein Kopf erfindrisch ist; sind seine Leidenschaften mehr sanft, theilnehmend, als stark und äusserlich würkend; hat er endlich Haltsamkeit bei seinen Arbeiten ohne Quälerei; gut! so würde ich ihm alle Gelegenheiten erleichtern, einen so entschiedenen Geschmack, ein so wahrscheinliches Talent auszubilden, und einen so anscheinenden Anspruch auf Künstler Glück ferner zu begründen.

Diese Hauptsorge des Führers würde jedoch in dieser Zeit wohl mehr dahin gehen, zu verhindern, daß nichts Schädliches, als dafür zu sorgen, daß etwas Gutes geschehe. Kein Meister, wenn ich bitten darf, wenigstens keiner, der nach seinen Zeichnungen oder nach Kupferstichen copiren läßt! Das Kind liebt diesen Zwang nicht, und es ist ihm gut, daß es, —

nach

nach Art der Künstler in der Kindheit der Kunst, — nach der Natur zu tappen lerne.

Man setze den Knaben vor den Kopf eines lebenden Modelles hin, man lasse ihm ein Bildniß darnach verfertigen, und gebe ihm, besser als Papier oder Tuch, Thon zur Bearbeitung in die Hand. Durch Plastick ist wahrscheinlich das erste Bild von Menschenhand entstanden, und so entstehe es durch die Hand des Knaben. Es wird ihm sein Verständniß über Ründung öffnen, es wird ihm die Verhältnisse des Originales leichter auszufinden lehren, weil die Unvollkommenheit der Nachbildung auffallender ist. Jedes Objekt werde so viel möglich in seiner natürlichen Größe nachgebildet: Man lobe das Gute mit Maaße: man tadle das Schlechte, indem man lieber wieder von neuem anzufangen, als das Alte zu verbessern befiehlt. Selbst das Spiel kann unterrichten: ein kleines Theater wird gebauet, man staffirt es mit Wachs- oder Thonfiguren aus, man gruppiret, illuminirt, beleuchtet sie nach den Regeln der Luft, der Linienperspektiv, des Contraposto, der Harmonie der Farben und des Helldunkeln. Der Zögling belustiget sich damit, und lernt, was das Kind am leichtesten begreifen kann, daß die rohe Einbildungskraft an Abwechselung und Einheit im Scheine das lebhafteste Vergnügen findet. Inzwischen die eigene Handanlegung ans Colorit, das in diesem Alter nur verführerische Schmiererei werden kann, möchte ich ganz davon entfernet halten.

So wird der Knabe Jüngling, und nun keine Spielerei mehr, sondern ernsthaftes, strenges Studium, und zwar zuerst, als Grundlage aller Schönheit, der Verhältnisse.

Wir messen, wir rechnen, wir bringen die ungewissen Formen unserer früheren Versuche in eckigte Winkel und gerade Linien zurück. So werden wir in dem Alter, — das mit der Epoche der früheren griechischen Kunst so viel Analogie hat, — hart, trocken, steif, aber richtig, um einst schön zu seyn. Bei der Entwerfung der Contours sind wir äusserst genau; die Rundung deuten wir nur an, und zwar nicht mit Schraffirungen, als welche für jeden Künstler, ausser dem Kupferstecher, ganz unnütz sind, sondern mit verwischter Kreide. (à maniere estompée).

Soll denn der junge Künstler blos zeichnen, nicht mahlen? Allerdings soll er zuweilen daran erinnert werden, warum er zeichnet: alle vier bis sechs Wochen soll er einen Kopf mahlen, und zwar nach der Natur, und einen Tizian zur Seite.

Daß ich aber nie vergesse, daß, während der Verstand Kenntnisse einsammelt und die Hand sich an Treue gewöhnt, die Blüthe der Einbildungskraft so leicht verloren gehe; und daß wenn es gefährlich wird, den jungen Künstler über das Vergnügen Schöpfer zu seyn, die Sorge gut zu schaffen vergessen zu lassen, es auf der andern Seite eben so gefährlich werde, die Mittel zur Vollkommenheit mit der Vollkommenheit selbst zu verwechseln, und ewig Copist zu bleiben.

Früh und häufig muß der Künstler sich üben, das abwesende Bild gegenwärtig und dauernd in seiner Seele zu erhalten, früh aus diesen aufbewahrten Bildern neue zusammen setzen lernen. Ich werde dem jungen Künstler rathen, die Figur, die er treu

nach

nach der Natur gebildet hat, entfernt von dem Originale und seiner Copie, aufs Neue aus dem Kopfe zu bilden. Ich werde ihm rathen, es eben so mit der Antike zu machen, und dann aus beiden ein zusammengesetztes Bild, ein Ideal zu schaffen.

Aber dieses Ideal muß Ausdruck haben, bestimmten Ausdruck des ruhigen Charakters einer gewissen Menschenart, oder eines gewissen Affekts.

Ich werde dem Künstler die Elektra des Sophocles zu lesen geben, oder seinen Philoktet: Durchdrungen von den Hauptzügen des Charakters dieser Personen, die in jedem Worte dieses musterhaften Darstellers der Menschen so deutlich, so bestimmt, und doch, nach der Bemerkung des Aristoteles, so allgemein nach einer Gattung von Charakteren gezeichnet sind, wird er den hohen weiblichen Geist der Elektra, den hohen männlichen des Philoktets zuerst in ihren ruhigen Formen errathen lassen wollen, bald sie zeigen erbittert über erlittenes Unrecht. Endlich wird er, wenn er Mahler ist, sie mir gar in einer vollständigen leidenschaftlichen Lage zeigen: den Philoktet, wie er seinen Feind durchbohren will, die Elektra, die ihren Bruder wiedererkennt.

Und so wird der Künstler nach und nach zur Treue im Nachbilden und im Zusammensetzen; von da zur Schönheit, — zum Zeitalter des Praxiteles, — vorgerückt seyn. Denn sein stetes Studium nach den Antiken und den besten Werken der Neuern, die er noch mehr betrachtet, überdenkt, umschafft, als copirt, haben nach und nach seine Seele so gestimmt, daß jede Vorstellung, die sie aus der Natur aufnimmt und wiedergiebt, gleichsam wie der Ton

der alten Akteurs von den ehernen Gefäßen in ihren Theatern, mit wohlgefälligerem Wiederhall zurückschallt.

Aber dazu muß der Künstler früh, sehr früh, so bald nur das eigentliche strenge Studium der Kunst anfängt, nach Rom gehen. Dies ist der einzige Ort, wo der gute Geschmack gleichsam in Reserve ruht. Hier thut der Künstler keinen Schritt, der nicht seinen Geschmack für das Schöne entweder ausfüllt oder rege macht. Hier buhlt er nicht um die Gunst verwahrloseter Weichlinge, und ihrer verzärtelten Freundinnen. Hier leidet die Vergleichung mit edler Schönheit, mit bedeutungsvoller Wahrheit keine witzige Carricaturen, keine Schattenrisse gezierter Anmuth. Hier endlich ist allein Freiheit, Nacheiferung, Antike und Raphael.

Und daß ich mir hier die Ausführung eines Projekts zu einer Anstalt denken dürfte, die für Sittlichkeit und Ausbildung fremder Künstler von so unendlichem Nutzen wäre! Ich wünschte nämlich Männer von gutem Herkommen und guter Erziehung, die bei gehörig gebildetem Geschmack und einer Liebhaberei zu den Künsten, die bis zur Aufopferung aller übrigen Neigungen gienge, den Pensionairs, die ein oder mehrere Höfe hier erhalten, statt der Direkteurs der Academien, welche Künstler sind, vorgesetzt zu sehen.

Ich wünschte daß es Männer von gewissen Jahren wären, die, verheirathet und reichlich besoldet, sich der moralischen Erziehung der jungen Künstler annehmen, ihnen bei ihrer Bildung als Künstler mit Rath und That zu Hülfe kommen könnten, ohne

gerade

gerade zu ihre Lehrer in der Kunst seyn zu wollen. Sie könnten ihnen den Zutritt in ihrem Hause vergönnen, wo sie gute Gesellschaft zu ihrer Bibliothek, wo sie Bücher und Kupferstiche antreffen würden. Sie könnten ihnen Gelegenheit verschaffen, nach nackenden Modellen zu zeichnen, ihnen den Eintritt in die Gallerien erleichtern, und sie vorzüglich in die Werkstätte der Künstler bringen, wo sie Gelegenheit zur Arbeit, und dadurch Kenntniß der mechanischen Behandlung, erhalten würden. Das eigentlich Wissenschaftliche der Kunst, die Perspektive, die Optik, die Statik zu lehren, dazu möchte ein eigener Professor mit geringen Kosten angesetzt seyn. Die öffentlichen Ausstellungen blieben, und was eben so wichtig wäre, jeder Hof bestellte jährlich einige Arbeiten, die nach ihrer Güte bezahlt werden müßten.

Eine solche Anstalt würde, wie ich glaube, alle Vortheile einer Academie, und keinen ihrer Nachtheile haben.

* * *

Beschreibung der Kunstwerke in dem Pallast der Französischen Academie.

Das merkwürdigste, was der Pallast der Französischen Academie enthält, ist die Sammlung von Gipsabgüssen der vorzüglichsten antiken und einiger modernen Bildhauerwerke. Sie ist bei weitem die beträchtlichste unter denen, die mir bekannt sind.

Eine solche Sammlung kann an einem Orte wie Rom, wo so viele Originale der Meisterstücke der alten und neuen Kunst angetroffen werden, überflüßig scheinen, aber sie ist es nicht aus mehr als einem Grunde.

Einmal sind jene Originale nicht immer so aufgestellt, daß der angehende Künstler sie aus verschiedenen

denen Gesichtspunkten, und eben so wenig immer aus dem vortheilhaftesten zeichnen und studiren könnte. Die Abgüsse lassen sich bequemer rücken, in der vortheilhaftesten Stellung zeigen, und in dem zuträglichsten Lichte zur Nachbildung hinstellen.

Zweitens dient die Versammlung mehrerer Meisterstücke zur näheren Vergleichung mit einander, und drittens, werden hier einige Abgüsse von Werken aufbewahrt, die nicht in Rom befindlich, oder gar verloren gegangen sind.

Von dieser letzten Art ist der Cincinnatus, der nunmehro zu Versailles gezeigt wird: [2]) Der Germani-

Nachricht über den Cincinnatus zu Versailles.

2) Diese Statue stand ehemals in der Villa Montalto, nachher Negroni. Es ist eine völlig unbekleidete männliche Figur in der Natur eines Helden. Sie bindet über dem rechten Fuß den Schuh zu, der linke Fuß ist blos, und neben diesem stehet der andere Schuh. Hinten auf dem Sockel liegt eine Pflugschaar. Wahrscheinlich ein moderner Zusatz, den die früheren Abbildungen dieser Statue nicht anführen. Winkelmann G. d. K. W. E. S. 783 f. hält sie für einen Jason. Als dieser nach der Stadt Jollos gehen wollte, mußte er über den Fluß Anaurus. Eine alte Frau befand sich in eben der Noth. Er brachte sie über, verlor aber dabei seinen Schuh. Schnell verwandelte sich die Alte in die Juno und ersetzte ihm den Verlust. Ob diese Erklärung die wahre sey, lasse ich dahin gestellet seyn. So viel aber scheint ausgemacht zu seyn, die unbekleidete Figur läßt sich nicht gut auf den römischen Consul deuten. Wie wir denn überhaupt wenig Vorstellungen der alten Kunst aus der frühern

manicus [3]) ebendaselbst: Ferner die schöne Gruppe des Castor und Pollux, welche jetzt auf einem der Königl. Lustschlösser in Spanien steht. [4])

End-

frühern römischen Geschichte erklären können: sondern immer lieber auf die griechische Mythologie zurückgehen müssen.

3) Die Statue des Germanicus stand ehemals in der Villa Montalti. Der Nahme des Meisters: Cleomenes aus Athen, steht am Tronke. Unten liegt eine Schildkröte. Man hält den Kopf nicht für genuin. Nachricht über den Germanicus ebendaselbst.

4) Diese Gruppe stellt zwei Genien vor, die sich mit Ruhe umarmen. Sie tragen Fackeln, deren eine zur Erde gesenkt ist, und eine Schale. Ihre Köpfe sind bekränzt. Auf einer Ara neben ihnen steht eine kleine weibliche Figur mit einem Schefel auf dem Haupte. Der Stil an dieser letzten Figur ist etruscisch, die Ara ergänzt. Nachricht über die Gruppe des Castor und Pollux in Spanien.

Dies Stück hat sehr verschiedene Auslegungen erlitten. Montfaucon hielt die Figuren für Lares. Richardson Voyage d' Italie T. III. p. 279. sahe darin den Castor und den Pollux mit ihrer Mutter, der Leda. Andere fanden darin bald die beiden Dacier, die sich fürs Vaterland devoviren, bald den Hesperus und Phosphorus. Winkelmann in der Vorrede zu seinen Monumenti inediti nahm sie für den Orestes und Pylades die das Todtenopfer verrichten. Die kleine weibliche Figur war ihm Elektra. Schade! daß Orestes an dem Opfer, der Fabel nach, keinen Theil nahm. Lessing in der Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet, glaubte, hier sey der Schlaf und der Tod vorgestellt, und die Nebenfigur die Nacht. Herder im

Hannöv.

Endlich ein schönes Kind, welches auf dem Rücken eines Delphins ausgestreckt liegt, und bereits erstarret zu seyn scheint. Dieses Werk ist nach Engelland gegangen.

Wichtig würde die ganze Folge der Abgüsse über die Basreliefs an der Trajanischen Säule seyn, wenn sie nicht mit Staub beladen, in den Winkeln der Zimmer unter andern Monumenten versteckt lägen.

Ueberhaupt scheint mir in der Aufbewahrung dieser Gipsabgüsse nicht die beste Ordnung zu herrschen, und undienlich scheint es mir nicht, zu bemerken, daß selbst der beste Gipsabguß noch immer sehr in Vergleichung mit dem Originale verliert.

Gipsabgüsse weit unter den Originalen.

Hannöv. Magazin von 1774. Stück 95. vermuthet gleichfalls, daß Schlaf und Tod in brüderlicher Vereinigung träumend und schlafend sich umfassend hier da stehen, hält aber die Nebenfigur für die Natur. Keiner fiel darauf, daß diese Nebenfigur von verschiedenem Stile, und zwar etruscisch, wahrscheinlich von dem Ergänzer zu gleicher Zeit gefunden und hinzu gethan sey. Ich halte die beiden Figuren schlechthin für Genien. Sie standen ehemals im Pallast Bracciano, vorhero Odescalchi.

Academia di S. Luca.

Die Zimmer dieser Academie sind in einem Nebengebäude der Kirche St. Martina e Luca befindlich.

In dem obern Geschoß.

Ein Gemählde von Philipp Wouvermann.

Die Cascatellen von Tivoli, von Philipp Roos genannt da Tivoli.

Eine Maske des Michael Angelo in Gips.

Die Hirnschale Raphaels.

Eine Alte die spinnt, von Mola.

Ein Thierstück von Rosa di Tivoli.

Einige Aussichten von Pannini.

Einige Landschaften von Bourguignone.

Eine Danae angeblich von Lanfranco.

Ein anatomisches Studium entweder in Gips, oder von gebrannter Erde, welches ich mir nicht so genau mehr erinnere. Man schreibt dieses Stück dem M. Angelo zu.

Eine schöne Marine mit einem Sonnenaufgang von Manglar.

Ein Sturm von Tempesta.

Mehrere Katzenköpfe in verschiedenen Stellungen, von Salvator Rosa.

Der Tod der heiligen Magdalena von Carlo Maratti.

† Der heilige Lucas von Raphael. Der heilige Lucas mahlt die Madonna, die ihm erscheinet, und hinter seinem Stuhle steht der Mahler selbst in Per-

Der heilige Lucas von Raphael.

Person. Das Stück ist sehr beschädigt, inzwischen verräth der Kopf des Heiligen, und dessen Arm noch den Meister. Ausdruck und Zeichnung sind vortrefflich. Die Gewänder scheinen nicht glücklich geworfen zu seyn.

Eine Madonna. Wenn sie vom Guido ist, wie man sagt, so ist es wenigstens keines seiner besten Werke.

Juno überrascht ihren Gemahl mit der Jo, und verwandelt diese in eine Kuh. Zwei verschiedene Vorstellungen desselben Sujet: Die eine von Antonio da Carpentano, die andere von Nollekens: Beide von gebrannter Erde.

* * *

Auf der Treppe.

Abgüsse von den Basreliefs an der trajanischen Säule.

* * *

Unteres Geschoß.

Im ersten Zimmer.

Landschaft mit Figuren von Berghem.
Ein Amor, angeblich von Guido.
Zwei Landschaften von Poussin.
Sissera von Carlo Maratti.
St. Hieronymus von Salvator Rosa.
Eine Landschaft mit Thieren von Standardo, gut.

Im folgenden.

† Eine herrliche Marine von Vernet. Die Farbe vortrefflich.

Eine

Eine Zeichnung von Salvator Rosa.

Ein Knabe mit Silbergeschirr von Subleyras.

Die Hoffnung von Angelica Kaufmann.

Ein kleiner Christuskopf von Tizian, schön.

† Ein Berghem, von größter Schönheit.

Ein kleines Miniaturgemählde von der Rosalba.

Der Heiland erscheint der heiligen Catharina von Genua. Oben Gott der Vater in einer Glorie mit Engeln. Ein Gemählde, dessen obern Theil Mengs angelegt hat, und dessen unterer Theil von seinen Schülern ausgeführt ist.

Man trifft hier noch mehrere Gemählde neuerer, zum Theil noch lebender Künstler an. Unter diesen sind einige von dem Cassselschen Tischbein.

Allgemeine Nachrichten über verschiedene Palläste und Villen in Rom, deren Merkwürdigkeiten in Rücksicht auf Mahlerei und Bildhauerkunst noch nicht angezeigt worden.

Ich will nach alphabetischer Ordnung gehen.

Palläste. Pallast Acaramboni enthält Copien oder unbeträchtliche Originale. Ich habe die Sammlung gesehen.

Die Palläste Altemps und Alberini, sonst Cicciaporci, sind der Versicherung nach leer von Kunstwerken: so wie der Pallast Baldassini. Im Garten des Pallasts Bufalo hat Polydoro da Caravaggio einige Gemählde grau in grau gemahlt, die ich aber nicht gesehen habe.

Im Pallast Bracciano, ehemals Odescalchi, ist eine schöne Sammlung von Medaillen. Man sieht sie aber nicht anders, als wenn die Herzogin sie selbst zeigt. Vortrefflicher Gemählde und Statuen wegen ist dieser Pallast nicht bekannt.

Den eingezogenen Nachrichten nach, verdienten in dieser Rücksicht auch folgende Palläste nicht gesehen zu werden.

Caffarelli, Capizucchi, Cenci, Cesi, Conti, Corca, Crescenzi.

Im Collegio Clementino waren ehemals zwei große Badewannen aus einem seltenen grünen Basalt

Basalt befindlich, und Hr. Dr. Volkmann[1]) führt sie hier an. Aber sie sind jetzt ins Museum Clementinum gekommen.

Die Palläste del Drago, Ferrini, sind für die Liebhaber der bildenden Künste unbedeutend.

Der Pallast Falconieri enthält einige Gemählde, die ich aber größtentheils für Copien halte. Eine heilige Familie von Pouſſin, welche Herr Dr. Volkmann[2]) anführt, ist es gewiß: Das Original ist nach Engelland gegangen. Die Madonna mit dem Christ von Guido gleichfalls. Die übrigen von ihm angezeigten Gemählde fehlen. Der Raphael sollte in dem Schlafzimmer der Prinzessin hängen, so sagte der Custode; ich habe ihn nicht gesehen.

Die Palläste Giraud, del Gran Duca, Imperiali enthalten nichts merkwürdiges.

Im Pallast Lanti soll nach Winkelmann[3]) ein Perseus mit einem Meduſenkopfe in der Hand seyn. Ich selbst habe ihn nicht gefunden, aber auch Antiquare die ich gefragt habe, kannten ihn nicht. Im Hofe des Pallasts stehen:

Ein Kopf einer Juno.

Eine Minerva.

Zwei Amorinen, die den Bogen spannen, und welche nicht zu den besten Vorstellungen dieser Art gehören.

Ein Ringer.

1) S. 396. Hist. krit. Nachrichten.

2) S. 437. Hist. krit. Nachrichten.

3) S. d. K. S. 311.

Eine weibliche Figur mit einem Kinde auf dem Schooß. Der Gedanke ist besser als die Ausführung.

Die Palläste: Madama oder del Governo, Maffei, Muti, St. Marco, Nari, Gabrieli, sonst Orsini, Ottoboni, Paluzzi sind in Rücksicht auf Gemählde und Statuen jetzt eben so unbeträchtlich, als die Palläste: Picchini, Pio, [4]) Propaganda Fide, Ricci, Ranuccini, Rocci.

Der Pallast Rondinini soll eine vortreffliche Sammlung von Kunstwerken enthalten, und darunter einige Frescomahlereien von Correggio aus der Kuppel des Doms zu Parma. Er war aber zu meiner Zeit, weil der Besitzer lange Jahre abwesend war, verschlossen.

Die Palläste: Sacchetti und Sacripanti, enthalten, der Versicherung nach, nichts, was die Aufmerksamkeit des Liebhabers zu reizen im Stande wäre.

Im Pallast Salviati sollen einige Mahlereien älterer Florentinischer Meister anzutreffen seyn. Der geringe Geschmack den ich an Werken dieses Stils finde, hat mich gehindert, sie zu sehen.

Das Gute, was im Pallast Santobuono stand, soll nach dem Tode des Cardinals dieses Nahmens, nach Neapel gegangen seyn.

Endlich sollen die Palläste Savelli, di Sciarra, Serlupi nichts Interessantes für die Künste

4) Ich finde inzwischen in der Scuola Italiana von Hamilton einen Jupiter und Antiope nach Palma, aus diesem Pallaste genommen, in Kupfer gestochen.

Künste enthalten, mit denen sich das gegenwärtige Buch beschäfftigt.

* * *

Villen.

Villa Altieri. Das Gemählde aus dem Grabe der Nasonen, von dem Winkelmann [5]) redet, ist hier oft vergebens gesucht worden. Die besten Statuen sind auf entlegene Landgüter des Prinzen gebracht, und der Rest verdient wenig Aufmerksamkeit.

Villa Madama und **Villa Mellini** sind mehr der herrlichen Aussicht wegen zu bemerken, die man von ihnen aus über Rom und die umliegende Gegend hat, als der Trümmer von Statuen wegen, die hier noch aufbehalten werden.

Villa Pia, Sciarra und **Strozzi** sind gleichfalls in Ansehung der dort befindlichen Kunstwerke unbeträchtlich.

* * *

Nachricht über die Bädes Titus.

Auf gewisse Weise gehören **die antiken Mahlereien und Stuccaturarbeiten in den Bädern des Titus** zu den Kunstwerken in den Villen, weil sie in der Vigna eines Particuliers befindlich sind. Ich will die wenigen Bemerkungen, die ich darüber gemacht habe, hersetzen; gestehe aber zu gleicher Zeit, daß sie sehr mangelhaft sind. Ich liebe ein Kunstwerk mit Ruhe und Bequemlichkeit zu sehen: und beides wurde mir hier versagt. Diese Souterrains sind so verschüttet, daß man auf allen Vieren kriechen muß, um aus einem Zimmer ins andere zu kommen: dabei so feucht, daß sich der Salpeter allenthalben in Zapfen ansetzet, und derjenige, dessen Gesundheit

5) G. d. K. S. 560.

nicht fest ist, Gefahr läuft, sie ohne den geringsten Gewinn für sein Vergnügen zu verderben. Denn die Mahlereien und Stuccaturarbeiten sind durch den häufigen Dampf der Fackeln so angeschwärzt, daß man Mühe hat, etwas davon zu erkennen.

Die sogenannten Bäder des Titus sind weitläuftige Souterrains, die wahrscheinlich nicht blos zum Baden, sondern überhaupt zu einem kühlen Sommeraufenthalte gedienet haben. Man kann in einem Garten oder Vigna durch zwei Eingänge sowohl nach den alten bekannten, als zu den neu wieder aufgefundenen Sälen gelangen, und beide hängen durch unterirrdische Communicationen zusammen.

Der neuaufgefundenen Zimmer ist eine unzähliche Menge, aber bemahlt sind höchstens drei bis vier. Den Fußboden hat man bis jetzt noch nicht aufgefunden, noch gereiniget.

Diese Souterrains sind von unendlichem Umfange: in einigen findet man Spuren einer ehemaligen Wasserleitung.

Die Mahlereien und Verzierungen aus Stucco sind an den Decken und an einem Theil der Wände angebracht. Die besten in den früher entdeckten Kammern scheinen diejenigen zu seyn, die auf einen schwarzen Grund gemahlt sind. Hier zeigt man auch das sogenannte Gemählde der Mutter des Coriolanus vor ihrem Sohne. Ich konnte kaum die Figuren erkennen. Die Verzierungen sind in dieser Reihe von Zimmern von gutem Geschmack, aber sehr leicht weggemacht. Ueberhaupt ist das Ganze doch nur eine bloße Decorationsarbeit.

Unter

Unter den neuaufgefundenen Kammern verdient vorzüglich ein langer Saal oder Corridor bemerkt zu werden, der sehr schmal und hoch ist. Die Wände sind mit einer Art von Mahlerei bedeckt, die der chinesischen Architektur oder Landschaftsmahlerei ähnelt: an der Decke aber sind drei Gemählde von dramatischer Composition. Kaum daß man den Umriß, und Spuren einer sehr rothen Carnation darin erkennt. Die Figuren von Stucco sind meistens abgefallen.

Die Verzierungen aus Stucco in einem andern Zimmer dieser Suite sind, wie man noch jetzt sieht, vergoldet gewesen.

Die Stuccaturarbeit in diesen Kammern überhaupt ist gemeiniglich in Felder abgetheilt. Diese sowohl, als die Mahlereien, sind von vielfacher Erfindung. Die Friesen stellen Opferthiere, Vasen, Genien, Seeungeheuer, Weinranken, Arabesken u. s. w. vor. [6]) Alle haben den Charakter des Swelten, Leichten, Fliegenden an sich, der dem lieblichen Eindruck von Verzierungen so unentbehrlich ist.

Man beschuldigt den Raphael, daß er diese Kammern, nachdem er manches Süjet, und vor-

6) Wer mehr von diesen Verzierungen und den größeren Gemählden wissen will, den verweise ich auf ein Werk, welches vor ein Paar Jahren unter dem Titel: le antiche Camerae delle terme di Tito etc. da Ludovico Mirri, herausgekommen ist. Man muß aber wissen, daß die Einbildungskraft der Künstler, vorzüglich beim Illuminiren, vieles hinzugesetzt hat.

züglich die Arabesken daraus entlehnt, wieder zuschütten lassen. Gewiß ist es, daß eine große Aehnlichkeit zwischen seiner Decoration der Loggie del Vaticano, und der dieser neuaufgefundenen Souterrains herrscht. Inzwischen sind letztere viel sparsamer angebracht, und simpler in der Erfindung; hingegen auch weniger fleißig ausgeführt. Ludovico Mirri hat die neueren entdeckt.

* * *

Columbarium bei dem Tempel der Minerva Medica.

In dem Garten, worin der Tempel der Minerva Medica steht, findet man ein sogenanntes Columbarium. An der Decke sieht man einige artige Ornamente aus Stucco, und Spuren ähnlicher bereits abgefallener, die man leicht für Zeichnungen aus einer Farbe, für Monochromata, halten könnte.

Ueber die Kunstwerke der Mahlerei und Bildhauerei in den Kirchen von Rom.

Vorerinnerung.

Ich verlasse die Palläste und Villen in Rom, um noch einen Blick auf Kunstwerke in Kirchen, und nachher auf einige andere an offenen oder freien Plätzen daselbst zu werfen. Aber meine Anmerkungen dürfen hier kürzer seyn: Die Schriftsteller, welche sich mit der Beschreibung Roms beschäfftigt haben, sind wenigstens bei der Nomenclatur der Kunstwerke in öffentlichen Gebäuden und an freien Plätzen genauer und umständlicher gewesen, als bei der Anzeige der Sammlungen in Privatgebäuden, worüber sich mehr als eine Ursache zur Erklärung angeben läßt.

Ich habe auch bereits bei den Pallästen das Meiste von dem gesagt, was ich über die Künste empfunden habe, und ich habe es besser und schicklicher sagen können, weil die Anzahl belehrender Beispiele dort größer ist, und die Gelegenheit sie gut zu sehen, bequemer.

Sollte ich mich mit der Hoffnung schmeicheln dürfen, daß die Liebhaber, welche mein Buch mit den Kunstwerken, von denen es handelt, verglichen haben werden, die darin enthaltenen Grundsätze sich zu eigen gemacht haben könnten; so würden sie von

selbst

selbst und ohne fernere Leitung, die wenigen, noch nicht beschriebenen Kunstwerke ausfinden, die ihrer Aufmerksamkeit werth seyn mögen.

Inzwischen, vielleicht bedürfen meine Sätze, meine Vermuthungen, meine Zweifel noch mehrerer bestätigenden Erfahrungen, und vielleicht muß ich noch selbst diese Erfahrungen zu machen helfen, den Gesichtspunkt anzeigen, aus dem ich die Werke der Kunst angesehen habe, um, wenn mich der Vorwurf treffen sollte, nicht den richtigen gewählt zu haben, wenigstens denjenigen abzulehnen, aus dem einmal falsch gefaßten nicht alles gesehen zu haben, was sich daraus sehen ließ.

Ein anderer Grund tritt hinzu, warum zur Vollständigkeit meines Werks auch Bemerkungen über die Kirchen Roms erfordert werden.

Der Stil der Kunstwerke, die sie zieren, weicht, vorzüglich in der Sculptur, merklich von demjenigen ab, den wir an den Kunstwerken in den Pallästen kennen gelernt haben. Ist jener nach meinen Ideen nicht gemacht, seiner Vorzüge wegen zum Muster der Befolgung aufgestellt zu werden, so werden wenigstens seine Fehler zum warnenden Beispiel dienen: und der gute Geschmack, der durch den Anblick der alten Kunstwerke jetzt befestiget seyn muß, kann nur dabei gewinnen, neben der praktischen Lehre von dem, wie es

seyn

seyn soll, auch diejenige zu finden, wie es nicht hätte seyn müssen.

Ich würde aber in unzählige und unnütze Wiederholungen fallen, wenn ich bei jedem einzelnen Denkmale des schlechten Geschmacks die Kennzeichen, durch die es sich von dem schönen Kunstwerke unterscheidet, anzeigen wollte. Ich will lieber eine allgemeine Vergleichung der Kunstwerke in den Kirchen mit den Kunstwerken in den Pallästen, eine allgemeine Einleitung in den Kirchenstil voraus schicken; hernach dasjenige, was unsrer Aufmerksamkeit im Einzelnen werth bleibt, herausheben, und den Rest mit einem Stillschweigen, oder mit einer so kurzen Berührung übergehen, daß das Urtheil, welches ich darüber fällen zu müssen glaube, sich von selbst aussprechen wird.

Ueber die Kennzeichen des Kirchenstils.

Zuerst: in der Bildhauerei.

Nichts kann beim Eintritt in die Kirchen von Rom auffallender seyn, als die Verschiedenheit, die wir zwischen den mehresten der neueren Statuen und den Werken der alten Bildhauerei antreffen, die wir in den Pallästen verlassen haben.

Hauptunterscheidungszeichen der Bildhauerkunst der Neueren, von der der Alten.

Hier lauter verhüllete Figuren; dort beinahe lauter nackte, oder doch so bekleidet, daß dem Auge von dem Reize der Formen des Körpers nichts entzogen wird: Hier oft niedrige und gemeine Natur, immer demüthige, höchstens liebliche Gesichtsbildung; dort idealische Schönheit, Hoheit des Geistes, große Bedeutung in Mine und Tragen des Körpers: Hier das steinerne Bild in unbestimmter Bewegung; dort in Ruhe oder vollständig deutlicher Handlung: Endlich, hier den deutlichsten Anspruch das Werk aus rundem Stein, als ein flaches Gemählde erscheinen zu lassen; dort die Bescheidenheit von der Statue nicht mehr zu verlangen als sie giebt, nämlich die treueste Abbildung eines von mehr als einer Seite zu beschauenden Körpers.

Es ist interessant die Gründe dieser Verschiedenheit in den inneren und äußeren Verhältnissen aufzuspüren, unter denen die Künstler beider Epochen gearbeitet haben.

Die Griechen sahen die Darstellung der nackenden Gestalt des Menschen als den Triumph der Bildhauer-

hauerkunst an. Ich glaube mit Recht. Sie ist es, die mit Treue darzustellen der Meissel die größten Schwierigkeiten zu überwinden hat. Sie ist es, die ihrer glatten und weißen Oberfläche wegen, dem bearbeiteten Marmor am meisten ähnelt. Sie ist es, welche die mehreste Abwechselung angenehmer Formen den äußeren Sinnen darbietet, und sie ist es endlich, die auch der innere durch selbstische Vergleichung mit seiner eigenen Hülle am interessantesten in der Nachbildung findet.

Warum der neue Künstler das Nackende seltener und nicht mit gleichem Glücke wie der alte bildet.

Diese nackende Gestalt stellt der neue Künstler nicht mit gleichem Glücke dar: er kann es nicht, er will es nicht, er darf es nicht, wenn er es auch könnte und wollte.

An und für sich ist das Blut der Griechen schöner als aller übrigen Völker der Erde. So finden es alle Reisende in diesem von der Natur begünstigten Lande noch jetzt, zu einer Zeit, wo mit der Erniedrigung des moralischen Menschen der physische von seiner ursprünglichen Vollkommenheit gewiß herabgesunken ist.

Denn dem Menschen, dessen Eltern nie unter dem Druck von Tirannei geseufzt haben, wird eine Gestalt angebohren, die das Gepräge der sorglosen Heiterkeit an sich trägt, unter der er gezeugt ist. Diese angebohrne Heiterkeit, deren sich die Griechen als eines eigenthümlichen Geschenks der Götter rühmten, gehörte daher sowohl ihrer Regierungsform zu, als dem Clima, unter dem sie lebten. Gemäßigte Leidenschaften waren die Folge von beiden. Kein Luxus, der den Körper unmittelbar zerstöret, keine Krankheit, die mit der Befriedigung des natürlichsten

sten Triebes die schrecklichsten Folgen der Entstellung des Körpers verbunden hätte, vermochten dazumal die ursprüngliche Anlage zur Schönheit zu verderben; hingegen diente die ganze, mit den Bedürfnissen des Staats und der engern Geselligkeit so genau verbundene Erziehung dazu, jene Anlage zur körperlichen Schönheit bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit auszubilden.

Die Art der Alten Krieg zu führen, Mann an Mann, machte Uebungen von Kampf und Spielen nothwendig, in denen der Körper Behendigkeit und Festigkeit gewinnen sollte. Die Art der Alten, in dem Umgange mit dem weicheren Geschlechte Unterhaltung aufzusuchen, erhöhete den Werth solcher Talente, die von körperlichen Vorzügen den höchsten Reiz entlehnen. Daher Gymnasien, Bäder, Spiele des Wettrennens, des Discuswerfens, des Ringens, pantomimische Tänze bei öffentlichen Festen: Ja! sogar Wettstreite der Schönheit unter Jünglingen und Mädchen unter Autorität der Gesetze.

Wie viel anders dies alles bei uns! Weniger ursprüngliche Anlage zur Schönheit, und beinahe durchaus keine Veranlassung, für die Ausbildung dieses Vorzugs eine ausgezeichnete Sorge zu tragen. Selbst das Weib, das bei uns einen besonderen Werth auf ihre Gestalt legt, macht sich nach unsern Begriffen von sittlicher Vollkommenheit lächerlich.

Warum soll der neue Künstler das vorzüglich gern vorstellen wollen, was nicht vorzüglich gern gesehen wird? Doch es sey! Angefeuert durch das Beispiel der Griechen, hält er die nackte Gestalt noch jetzt für den würdigsten Vorwurf des Meissels; wie

selten

selten bietet sich ihm ihr Anblick dar, und wie noch seltener in der Vollkommenheit, die ihn zur Nachbildung anfeuern könnte!

Bei den Griechen sahe der Künstler die nackten Formen der edelsten Jugend beider Geschlechter in dem Grade von Vollkommenheit, wozu sie besorgte Erziehung, die Folge des Wohlstandes, nur immer zu bringen im Stande war. Er sahe sie täglich, bei ihren Festen, bei ihren Spielen, überall, indem Clima und falsche Begriffe von Anstand gänzliche Verhüllung des Körpers nicht nothwendig machten. Die schönsten der griechischen Mädchen und Jünglinge hielten es sich zur Ehre, als eine Venus, als ein Apollo der Gegenstand öffentlicher Verehrung zu werden.

Hingegen bei uns wähnt sich die Buhlerin, die ihre Reize zu jedem andern Gebrauche feil bietet, durch den Antrag entehrt, dem Künstler zum Modelle zu dienen. Rauheres Clima, andere Begriffe von Anstand, und phantastische Mode haben eine gänzliche Verhüllung nothwendig gemacht; und selten glückt seitdem dem Bildhauer der Anblick eines nackten Körpers. Auge und Hand entwöhnen sich der Bekanntschaft mit Gegenständen, deren Nachbildung nothwendig Sicherheit des Blicks, und Uebung der Hand erfordert. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß der neuere Künstler die Extremitäten des Körpers, die er oft entblößt sieht und nachahmt, wenn gleich nicht mit gleicher Schönheit, dennoch mit gleicher Wahrheit als der alte bildet; nur die übrigen Theile des Körpers erfüllen selten die Forderungen, zu denen uns die Werke der Alten berechtigt haben.

Der neue Künstler arbeitet also größtentheils aus der Erinnerung, oder wenn ihm auch ein lebendes Modell zur Nachbildung zu Theil wird, wie erhält er es? Entstellt durch pressende Bekleidungen, die dem Wuchs des Körpers eine schiefe Richtung gegeben haben [1]): gewelkt durch Sorgen der Nahrung, abgemergelt durch mühselige Arbeit, erschlafft durch entehrenden Genuß der Freuden des Lebens, oder gar durch Krankheiten, ihre Folgen.

In der That! solch ein Anblick ist eher im Stande Ekel als Enthusiasmus zu erregen, und ich weiß nicht, ob der Bildhauer Ursach hat, sich zu beklagen, daß das, was er so ungern darstellen möchte, da er es nur so mangelhaft darstellen kann, ihm nun auch nach den Begriffen seiner Religion sogar darzustellen verwehrt wird.

Denn seitdem sich die Begriffe über den Umgang beider Geschlechter und deren endlichen Zweck sehr verändert haben; seitdem die nackte Gestalt so selten geworden ist, daß ihre Erscheinung allemal mit einer mächtigen Regung der Einbildungskraft, und durch diese mit einer starken Würkung auf die Sinne verknüpft ist; seitdem hat man sehr wohl gethan, die Verhüllung des Körpers an Orten, wo unser Geist mit Dingen dieser Welt nicht beschäfftigt seyn soll, zur Nothwendigkeit zu machen.

Diese Gründe entwickeln den ersten Unterschied zwischen dem Stile der Alten und dem neuen Kirchenstile in der Sculptur. Jene verschleiert die nackte Form

1) Z. E. Schnürbrüste, Schuhe. Beinahe kein Fuß ist noch jetzt in seiner ursprünglichen Form.

Form des menschlichen Körpers weniger als diese, und entzieht sie nie dem Auge ganz.

Unvermerkt und gleichsam von selbst, komme ich hier auf ein zweites charakteristisches Unterscheidungszeichen. Die Alten, wenn sie ja bekleideten, thaten es immer auf eine Art, bei der die nackte Form eher gewinnen als verlieren mußte. Man verfolgt deren Umrisse noch immer unter dem Gewande, und es scheint nur darum ihr angelegt zu seyn, um die stets sich schlängelnden Linien des fleischigten und muscullösen Körpers, durch einige eckigter und gerader laufende zu unterbrechen, und contrastiren zu lassen. Hingegen nach unserm Kirchenstile ist ein Gewand ein Laken oder Teppich, den der Künstler nach Art des Tuchhändlers vor den Augen des Kauflustigen ausbreitet, oder einem Seegel gleich dem Spiel der Winde überläßt. Er verfährt mit der Bildung der Falten so willkührlich, als der Arabesken- oder Cartouchenmahler mit seinem Laub- und Muschelwerk. Es sind nicht Gewänder mehr, es sind Felsklumpen, Marmorblöcke taillirt en Facettes, auf denen das Licht buntscheckig spielt, und die man nie für dasjenige erkennen würde, was sie seyn sollen, wenn nicht Kopf und Beine an den Ecken hervorragten. Gewand ist also in unserer neuen Bildhauerkunst eine für sich stehende Hauptsache geworden: eine Schadloshaltung für die entzogene nackte Gestalt: oder, wenn man lieber will, ein Werkzeug der Rache des beleidigten Ehrgeitzes, indem man durch die neue Erfindung selbst der Andeutung des Versagten entbehren zu können geglaubt hat.

Dem alten Künstler war Gewand Bekleidung des Körpers: dem neuern ist sie Hauptsache, von deren willkührlichen Bildung er für sich beim stehenden Reiz erwartet.

Der alte Künstler hebt die Gestalt ins Ideal; der neue hält sich an die gemeine Natur: Jener giebt seinen Köpfen den Ausdruck thätiger Geistesgröße; dieser duldsamer Demuth, oder finsterer Eingezogenheit.

Aber selbst in den Theilen des Nackenden, welche dem neueren Künstler mit den alten zum Vorwurf bildlicher Darstellung auf gleiche Art geblieben sind: in den Köpfen, in den Extremitäten, treffen wir eine wesentliche Verschiedenheit zwischen beiden an. Der letzte scheint vermittelst des idealen Schönen immer über die Gränze der uns bekannten Natur hinauszugehen, während daß der erste nicht blos aus Unvermögen, sondern mit Vorbedacht bei der Darstellung der gewöhnlichen Natur stehen bleibt.

Mehr! der Ausdruck in den Köpfen der Figuren des mythischen Cirkels der Alten, der physiognomische, nicht der pathalogische Charakter ist viel bedeutungsvoller, höher, edler, als in den Köpfen der Personen unserer Gottheit, unserer Patriarchen, Apostel und Heiligen, welche mehrestentheils das Gepräge finsterer Eingezogenheit, oder duldsamer Demuth auf ihren Gesichtsbildungen tragen. Es ist hier der Ort, die Gründe dieses neuen Unterscheidungszeichen des alten und des Kirchenstils aufzusuchen.

Die Gründe dieser Verschiedenheit werden aus der verschiedenen sittlichen, politischen und religiösen Erziehung des Menschen, und zugleich aus dem ver-

Einer derselben ist durch die vorhergegangene Bemerkung angezeigt, daß die Griechen von einer schöneren Natur umgeben waren. Aber dieser Grund allein erklärt nicht Alles. Die brittische Nation ist seit langer Zeit die schönste des heutigen Europa; aber erst spät haben diese Insulaner die Künste geliebt, und noch jetzt ist nicht Schönheit der erste Zweck der Bemühungen, die sie ihnen widmen.

War der physische Nervenbau der Griechen empfänglicher für die Empfindung des Schönen? Es ist nicht unwahrscheinlich. War ihre politische, sittliche und religiöse Erziehung mehr dazu gemacht, den

Sinn

Sinn des Schönen in ihnen zu entwickeln? Das ist gewiß.

schiedenen Gange, den die Künste bei ihrer Ausbildung genommen haben, entwickelt.

Jedes Individuum eines so freien, und in so viele kleine Staaten getheilten Volkes als die Griechen waren, sahe sich als ein wesentliches Stück des Ganzen an, welches zur völligen Ausbildung seiner Kräfte durch Patriotismus, Ehrgeiz und Selbstgefühl aufgefordert wurde. Der Antheil an der Administration des Staats, der Dienst im Kriege, nahmen nur einen Theil derselben hin, und mit dem Ueberrest wucherten sie zum Besten der Künste: es sey durch den unmittelbaren Antheil, den sie an ihrer Ausübung nahmen, es sey durch den Fleiß, den sie auf solche Talente wandten, die mit jenen in Verbindung standen, oder doch das Gefühl für sichtbare Schönheit mittelbar entwickelten.

Denn das Denken um zu denken, das Wissen um zu wissen, war bei den Griechen, zur Zeit wie die Künste aufblüheten, weniger gewöhnlich. Sie speculirten gemeiniglich mit unmittelbarer Beziehung aufs handelnde Leben, und Kenntnisse, welche den Affekt des Wissens, des Erkennens spannen, waren zu schwer zu erlangen, um die bloße Neugierde nicht abzuschrecken. Nichts natürlicher also, als daß sie ihre Muße auf solche Gegenstände wandten, die, ohne einen großen Umfang von Vorerkenntnissen vorauszusetzen, dennoch eine solche Unterhaltung geben, welche die Thätigkeit in ernsthafteren Geschäfften nicht hindert, vielmehr in manchen Fällen unterstützt: Dies sind die schönen Künste. Der Geschmack an denselben war also viel ausgebreiteter, viel allgemeiner, und da die Schönheit der menschlichen Gestalt des

Nutzens im Kriege und der Annehmlichkeit im Frieden wegen, ein eben so allgemein geschätzter Vorzug war, so erhielt natürlicher Weise jener Geschmack die Richtung, die Darstellung der schönen körperlichen Form als die höchste Stufe der Kunst zu betrachten.

Vieles muß auch daraus erklärt werden, daß die schöne Gestalt des Menschen bei den Griechen das Symbol der Wesen war, denen sie ihre religiöse Verehrung widmeten.

Der rohe Mensch, der den Stein oder Klotz, bei dem ihm die höchste Kraft ein besonderes Glück oder Unglück hatte wiederfahren lassen, erst als das Wiedererkennungszeichen seiner Hoffnung oder seiner Furcht geliebt und gescheuet, bald als Ursach von beiden angebetet hatte, gerieth bei stufenweiser Verfeinerung auf den Gedanken, erst diesen Klotz in Kopf, Arme und Beine zu spalten, dann als treue Abbildung des Menschen, endlich als Ideal seiner Gestalt in seinem Tempel aufzustellen.

Denn als die lebhafte Thätigkeit der Griechen, welche durch die Unabhängigkeit und durch die Wetteiferung so vieler nahe an einander liegenden Staaten immer unterhalten wurde, ihnen hohe Ideen von thätiger Tugend, Freiheit, Ehre, Vaterlandsliebe, und zu gleicher Zeit ein starkes Gefühl ihrer eigenen Würde gegeben hatte; so wurden sie durch den Enthusiasmus zur Vergötterung ihres Gleichen getrieben und legten jenen rohen Ahndungen einer höheren Kraft erst den Begriff des Menschen überhaupt, bald aber von menschlicher Vollkommenheit in dem höchsten Grade, den sie sich denken konnten, bei.

In diesen Begriff von Vollkommenheit nahmen sie körperliche Schönheit aus den angeführten Ursachen als ein nothwendiges Ingredienz auf: sie setzten aus den verschiedenen Erfahrungen, die sie im Einzelnen gemacht hatten, ein schöneres Ganze zusammen, und verehrten nun das vollkommenste Wesen unter der Bildung des schönsten seiner Geschöpfe.

Anfangs war eine solche bildliche Darstellung nur idealische Versinnlichung höherer Kräfte, nach Erfahrungen ähnlicher aber bekannter Tugenden. Jupiter war würklich Gott, der beste aller Beherrscher nach dem Zuschnitt der guten würklichen Regierer der Völker. Nachher verdiente der Mensch, der diesen Begriff am mehresten in seinem irrdischen Leben ausfüllte, der nächste nach dem höheren Wesen, der Halbgott, der Held, eine Erhaltung seines Andenkens von seinen dankbaren Mitbürgern. Man idealisirte seine Form, um ihn zu vergöttern, oder wenigstens seine Nachkommen durch den sinnlichsten aller Eindrücke zur fernen Verehrung und Nacheiferung anzufeuren.

So wurden Tempel, öffentliche Plätze, jedes Privatgebäude bevölkert. Das Kind, dessen Hände zum erstenmale von der Mutter zum Dienst der Gottheit gefaltet wurden, sahe in dem Bilde der höchsten Kraft nur den schönsten der Sterblichen; und der ältere Sohn, dem der Vater das öffentliche Monument, den Zierrath seiner Wohnung erklärte, erblickte in dem schönsten der Menschen nur das Bild der inneren Würde seiner Vorgänger. Soll ich es erst sagen, wie sich Hoheit der Seele und Gefühl der Schönheit hier wechselseitig verstärkten, wie sich kein schöner

Körper denken ließ, ohne eine schöne Seele, und keine schöne Seele ohne einen schönen Körper! Soll ich es erst sagen, wie sehr der Künstler, der für die innere Bildung seiner Landsleute, wie für ihr Vergnügen arbeitete, der Mann des Staats, der Liebling der Nation wurde! Wie das Bewußtseyn dieses wichtigen Antheils an dem allgemeinen Wohl ihn zu hohen Ideen emporhob, den Begriff des wahrhaft Großen und Edeln in ihm gründete, und wie die Bezeugung öffentlicher Achtung ihn spornte, an höhere Vollkommenheit stets hinanzustreben!

So trug sittliche, religiöse und politische Erziehung zu dem ausgezeichneten Geschmack der Griechen an Schönheit der Gestalten bei: an Gestalten mit hoher Bedeutung eines zum Besten der Menschheit thätigen Wesens, an Gestalten, die neben jener Bedeutung auch das Bewußtseyn ihres Werthes zu haben scheinen: An schönen, an mächtigen, aber auch an stolzen Gestalten!

Ehe ich zu der Abweichung unserer Begriffe über die Bildung der Personen, die den Gegenstand unserer religiösen Verehrung ausmachen, übergehe, muß ich noch eine Anmerkung über den Gang der Künste bei den Griechen hinzufügen, welche es erklären wird, warum sie bei ihrem unaufhörlichen Streben nach Schönheit und hoher Bedeutung, dennoch die Grundregeln derselben, Simplicität, Ebenmaaß, Regelmäßigkeit, Richtigkeit der Verhältnisse, kurz! alle Grundlagen unsers Vergnügens an dem Wohlgeordneten und Uebereinstimmenden der Gestalt nie verlassen haben. Denn diese Schranken finden wir nicht überschritten, selbst in den spätesten Werken der alten

Kunst

Kunst nicht, und die Fehler, die dagegen begangen sind, scheinen mehr dem Unvermögen zuzugehören, die Vollkommenheit, zu der sie führen, zu erreichen, als der wissentlichen Absicht, sie Feldein auf einem andern Wege zu verfolgen.

Früh, in den ersten Zeiten des Wachsthums der Künste, finden wir die Bildsäulen menschlicher Figuren als Symbole derselben behandelt: nicht anders wie Gebäude-Symbole von Hütten sind, mit dem Senkblei und dem Winkelmaaß in symmetrische Gestalten geschnitten. Es sind keine Nachbildungen der Menschen, es sind für sich stehende Geschöpfe, an denen die einzelnen Theile zu dem Ganzen nach inneren, aus der Masse selbst hergenommenen, Verhältnissen harmoniren. Alles ist viereckigt, steif und ohne Wahrheit; aber alles stimmt an der willkührlichen Composition zu einem leicht von der Seele zu fassenden Begriff überein: alles ist wohlgeordnet. Von dort ist man zur Wahrheit fortgeschritten, man hat die ursprüngliche Simplicität, das Ebenmaaß der Theile zu einander, das Verhältniß derselben zum Ganzen beibehalten; man hat aber auch mehr Verschiedenheit der Formen in die Theile gebracht, und überhaupt die Uebereinstimmung des Nachgebildeten mit dem Vorbilde mehr besorgt. Das Viereckigte hat mehr Rundheit, die Linie mehr Ausschweifung, das Detail mehr Treue erhalten. Endlich hat man den Reiz hinzugefügt, die wellenförmigen Contouren, die Abwechselung in den Stellungen und Formen der einzelnen Glieder. Auf solche Art ist die symmetrische Verfahrungsart unter Leichtigkeit, unter Schein des Regellosen, und unter Mannichfaltigkeit der Formen

zwar versteckt, nicht aber ganz aus den Augen gesetzt worden: und hierbei ist man stehen geblieben.

Diese Erziehung der Idee von Schönheit scheint nun mehrere glückliche Folgen gehabt zu haben. Einmal hat man nie das Nothwendige dem Ueberflüssigen, nie Treue und Wahrheit, am wenigsten aber den leichten Begriff des Wohlgeordneten und schnell zu Fassenden der Sucht aufgeopfert, eine Menge von unbestimmten Gefühlen durch Abwechselung ungewisser Formen in dem Beschauer zu erwecken. Simplicität in Mine und Stellung, Simplicität und Ebenmaaß in den Verhältnissen der Theile zum Ganzen, jene Grundpfeiler der Schönheit, und hoher Bedeutung, sind stets mit äußerster Gewissenhaftigkeit beobachtet worden.

Ferner: Da die alten Künstler die Schönheit immer auf einer und derselben Straße verfolgt haben, so haben sie auch alles was darauf lag, viel vollständiger auffammeln können, als unsere neueren, welche, bald auf diesem, bald auf jenem Wege, Vergnügen und Unterhaltung für uns aufzusuchen bemüht gewesen sind.

Dies scheinen mir die hauptsächlichsten Ursachen der Höhe zu seyn, auf der die Alten gegen die Neueren in Rücksicht auf idealische Form, und auf Bedeutung idealischer Geistesgröße stehen. Physische Anlage und moralische Verfeinerung des Gefühls für Schönheit: ein erhabener, mit der Religion und politischen Verfassung in genauer Verbindung stehender Zweck der Kunst: die davon abhängende Achtung des Künstlers: und endlich der einfache Gang der Künste, die

aus

aus der Grundquelle der Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen entwickelte Idee der Schönheit.

Alle diese Ursachen fallen bei uns weg. Wir denken uns den sittlich vollkommenen Menschen wohl ganz getrennt von dem physisch vollkommenen: wenigstens braucht der moralische Held nach unsern Begriffen nicht der schönste Mensch zu seyn. Unsere politischen Verhältnisse geben uns gar keine, und unsere geselligen nur eine sehr geringe Veranlassung, auf körperliche Gestalt einen besondern Werth zu legen. Unsere gröberen Sinne werden durch fleischigte ausgeschweifte Formen viel stärker in Bewegung gesetzt, als durch einfache und übereinstimmende Ordnung der Theile zum Ganzen.

Das Vergnügen, was wir an einer schönen Gestalt empfinden, gehört unserm Verstande, unserm Nachdenken: es ist ein gequältes Werk, ein fremder von den Griechen hergeholter Geschmack, der hier, wie in so vielen andern Dingen, mit unsern sittlichen und religiösen Begriffen gerade zu im Widerspruche steht.

Denn unsere von der Religion gebildete Moral verbietet uns auf einen so zufälligen Vorzug, als der einer schönen Gestalt ist, irgend einigen Werth zu legen, und es hat Zeiten gegeben, in denen man es zur Gewissenssache hat machen wollen, den Heiland, der uns zum Vorbilde menschlicher Vollkommenheit aufgestellet ist, der sich aber aller weltlichen Vortheile entäussert, Schmerzen und Leiden in seinem Leben auf sich genommen hatte, unter einer schönen und gesunden Gestalt zu denken.

Am wenigsten aber läßt eben diese christliche Sittenlehre den Ausdruck des Bewußtseyns einer thäti-

thätigen Seelengröße zu, jenen Charakter von Hoheit, der uns bei dem Anblick einer Statue der Alten den Ausruf abpreßt: Welch ein Mann! Welche Thaten dürften wir von ihm erwarten, wenn er wieder ins Leben hervorgienge!

Es ist interessant zu sehen, welchen Begriff die neueren Künstler mit den Personen der Gottheit, und ihrer hauptsächlichsten Verehrer verknüpft haben.

Begriffe der neueren Künstler über die Personen der Gottheit, und ihrer vornehmsten Verehrer im alten und neuen Testamente.

Sie haben das alte Testament von dem Neuen getrennt. Aber der Gott Israels ist ihnen in der Geschichte des neuen Bundes die erste Person der Dreieinigkeit geblieben. Gott der Vater also, der die Sünden der Väter an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied straft, der erzürnt über das menschliche Geschlecht nur durch das Leiden seines Sohnes versöhnt werden konnte, hat die ernste, finstre und strenge Mine eines aufgebrachten Richters [2]) erhalten, und die Patriarchen, von Adam an bis auf den jüngsten Propheten, scheinen durch das lange Harren auf die Zukunft des Mittlers in nicht geringe Sorgen, Schwermuth und Grämelei versunken. Lauter unaufgeräumte Graubärte, die mit den mürrischen Flußgöttern der Alten die größte Aehnlichkeit haben. Zeichnet sich einmal ein Joseph oder David unter ihnen aus; die Geschichte des Patriarchalischen Zeit-

2) Ich bin sehr weit entfernt, die Art, wie die Künstler die Personen unserer heiligen Geschichte aus Irrthum und falschen Begriffen sich gedacht haben, zu der meinigen zu machen. Man sieht hier leicht, daß ich blos davon spreche, wie es ist, nicht davon wie es seyn könnte und sollte.

Zeitalters zeigt diese Königssöhne als Hirten: und so erscheinen sie in unsern Gemählden.

Der Heiland wird uns in der Bibel als der sanftmüthigste, duldsamste, liebendste aller Menschen geschildert. Dieser Charakter läßt sich mit einer schönen Figur verbunden als möglich denken, aber die Nothwendigkeit dazu liegt so wenig am Tage, daß man vielmehr bei alle dem Leiden, welches er während seines Wallens hienieden ausgestanden hat, nur durch eine kränkliche abgehärmte Figur den Begriff seines historischen Daseyns in der Kunst völlig deutlich zu machen glauben kann. Auch finden wir so wenig ihn als seine Nachfolger, die Apostel und Heiligen unter sehr schönen Gestalten gebildet. Und das nicht sowohl aus Unvermögen, als aus Absicht. Der Begriff von christlicher Entäußerung und Demuth hat dies verhindern müssen, bei einigen haben bestimmte Nachrichten und Legenden im Wege gestanden. Die Apostel waren Personen von gemeiner Herkunft und schon bei Jahren: Nur Paulus und Johannes machen hier Ausnahmen; der letzte wird mit schüchterner Lieblichkeit gebildet. Der heil. Petrus ist der Tradition zufolge kurz, untersetzt und von eckigter Form gewesen, andere Apostel waren eben dieser Tradition nach nicht schöner: die Stifter der Orden aber meistens ausgehungerte, durch Krankheiten, Fasten und Casteien abgemergelte Menschen. Ahndung von Geistesgröße finden wir nirgends. Thätige Tugend wie die Griechen sie bildeten, schien dem Geiste einer Religion zuwider, nach deren Lehren man Kindern ähneln soll, um das Reich Gottes zu erwerben. Bewußtseyn unsers Werthes, Ausdruck

des Seelenadels gränzt in der sichtbaren Darstellung an Stolz. Man hätte den Märtyrern den Ausdruck der Standhaftigkeit geben können, aber in den bildenden Künsten ist dieser Ausdruck nicht bestimmt genung, und mit sanfter Einfalt verbunden, wird er unbedeutend.

Die Gottheiten und Helden der Alten sind idealisirt, individuelle Bildungen einer Menschenart: das höchste Wesen, die Heiligen, die Tugenden der Neueren entweder würklich individuelle Bildungen einzelner Menschen oder allegorische Abstracta unsinnlicher Eigenschaften.

Die Gottheiten der Alten unterscheiden sich noch besonders von den Heiligen der Neueren und selbst von der letztern Vorstellungsart des höchsten Wesens dadurch, daß jene personifiirte Menschengattungen waren, diese hingegen personifiirte einzelne Individuen von Menschen oder personifiirte Abstrakte, allegorische Bilder unsinnlicher Eigenschaften sind. Es ist nämlich eine bekannte Erfahrung, daß sich nicht blos die hervorstechenden Neigungen des Herzens, die Fähigkeiten der Seele und des Körpers, an der Gestalt des Menschen äußern, sondern daß auch die Lage in der sie sich im handelnden Leben befinden, die besondere Richtung, welche die Eigenschaften ihrer Seele und ihres Körpers zu einer bestimmten und anhaltenden Thätigkeit oder Beschäfftigung erhalten haben, sich auf die äußere Form des Körpers eindrücken. [3])

Die Alten scheinen aus vielen Erfahrungen, aus mehreren Beispielen im Einzelnen, die prägnantesten Züge der Gestalt herausgehoben zu haben, worin mehrere

3) Dies geht so weit, daß Männer, die es in der Bemerkungskraft zu einem gewissen Grade von Fertigkeit gebracht haben, auf den ersten Blick die verschiedenen Handwerker: Schneider, Schuster u. s. w. blos nach der Gestalt zu unterscheiden wissen.

mehrere Menschen von gleichen Neigungen, Fähigkeiten, unter ähnlichen Lagen, und mit gemeinschaftlicher Beschäfftigung zusammentreffen, und sich dadurch unverkennbar von andern unterscheiden, die von entgegengesetzten Neigungen und Fähigkeiten sind, unter andern Lagen handeln, und ihrer Thätigkeit eine verschiedene Richtung geben. Indem sie nun diese besondere Gattung von Zügen um etwas über die Natur verstärkten, erhielten ihre Gottheiten jene idealisirte Physiognomien, welche der Beschauer für individuelle Bildungen, nicht des einzelnen Menschen, sondern einer gewissen Art von Menschen, erklärt.

Jede Gottheit der Alten war Individuum, wenn man ihre Bildung gegen die einer andern Gottheit hielt; nicht aber Individuum in Vergleichung mit dem einzelnen Menschen. Jupiter, der große und gütige Beherrscher, bekam den Ausdruck einer Ehrfurcht und Vertrauen einflößenden Majestät: Apollo den sanften und edeln Charakter eines Beschützers der Künste und Wissenschaften: Mercur den eines gewandten und behenden Ringers: Hercules den eines biedern und starken Kämpfers: Juno den einer vorsichtigen, aber stolzen Hausfrau: Minerva den eines kalten aber geschickten Weibes u. s. w. Kurz! jeder Gott war ein Individuum mit einer Art von Charakter, wie die Alten glaubten, daß er unzähligen Beispielen der nämlichen Gattung zufolge seyn sollte, um sich von Charakteren einer andern, nach eben so unzähligen Beispielen abstrahirten Gattung, deutlich und bestimmt zu unterscheiden.

Dies hatte sehr glückliche Folgen für die Kunst. Es brachte Bedeutung und Abwechselung in den Ausdruck

Die Alten gaben ihren

Statuen mehr physiognomischen als pathalogischen Ausdruck; die Neueren umgekehrt, geben ihnen mehr pathalogischen als physiognomischen.

druck und in die Formen, ohne jener ruhigen Ordnung und Uebereinstimmung der Züge zu schaden, welche die Schönheit fordert. Der alte Künstler konnte seine Begriffe von Wohlgefälligkeit der Formen nur mit diesem Ausdruck eines allgemein individuellen Charakters vereinigen; so war die völlige Schönheit da, die sich ohne Ahndung eines lebenden Wesens eben so wenig denken läßt, als diese Ahndung ohne wohlgefälligen Eindruck der Formen.[4]) Der Beschauer fand sich bei der Auflösung des Gedankens hinreichend beschäfftigt, seine Ansprüche auf Treue und Bedeutung wurden hinreichend ausgefüllt, ohne gerade Aehnlichkeiten mit bestimmten Personen ausfinden zu wollen, oder gar eine affektvolle Thätigkeit von dem Steine zu verlangen. Mit einem Worte, die physiognomische Darstellung des Menschen war schon eine so schwere und unterhaltende Aufgabe für den Künstler, als daß man ihm die pathalogische nicht gern geschenket haben sollte.

Unsere

4) Und von dieser Vereinigung, nicht von dem Wohlgefälligen der Formen allein, ist das zu verstehen, was Cicero Orat. 2. speciem pulchritudinis eximiam quandam nennt. Hier ist die ganze Stelle, die zur Erklärung desjenigen, was im Texte gesagt ist, dienen kann. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mentem incidebat *species pulchritudinis eximia quaedam*, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.

Unsere Neueren entbehren dieses Vortheils ganz oder größtentheils. Ihr höchstes Wesen ist ein solches Abstraktum aller möglichen Vollkommenheiten, daß sie die eine zum Nachtheil der übrigen nicht hervor heben dürfen. Sie haben es zuweilen gewagt, gewisse Tugenden zu personifiiren, gewissen Figuren einen allgemeinen Charakter zu geben; aber hier ist der allgemeine Charakter zu allgemein geworden, das heißt, die besondere Modification, welche die eine tugendhafte Neigung der Gestalt giebt, läuft so sehr mit den Modificationen, welche tugendhafte Neigungen der Gestalt überhaupt geben, zusammen, daß man nothwendig Attribute zu Hülfe nehmen muß, um die besondere Bestimmung dem Beschauer zu erleichtern, und dem Ueberdruß, der aus Einförmigkeit entsteht, vorzubeugen.

Ein Apollo der Alten, dessen Leier verloren gegangen ist, unterscheidet sich noch deutlich von einem Jupiter ohne Adler und Donnerkeil: Eine Klugheit ohne Spiegel aber ist von einer Gerechtigkeit ohne Waage nicht auszukennen. Haben die Neueren auf den Physiognomien der Heiligen einen allgemeinen Charakter hervorstechend zeigen wollen; so hat es, so lange die Figur in Ruhe blieb, hauptsächlich nur der sehr eingeschränkte und der Schönheit wenig vortheilhafte eines demüthigen, mit steten Uebungen der Andacht beschäfftigten Menschen seyn können.

Diesen Mangel von Schönheit der Gestalt, und bestimmten Ausdruck einer allgemein individuellen Physiognomie, haben die neuen Künstler dadurch zu ersetzen gesucht, daß sie durch Abwechselung particulär individueller Bildungen und durch den pathalo-

gischen Ausdruck transitorischer Bewegungen der Seele, wo nicht schön, wenigstens treuer, wo nicht so bedeutungsvoll, wenigstens repräsentirender und gezierter, wo nicht so fähig zur Thätigkeit, wenigstens emsiger, beflissener in ihren Figuren erscheinen wollten. Mich dünkt das Mittel ist schlimmer als das Uebel selbst.

Denn da man nun recht abwechselnd in den Bildungen seyn wollte, und doch gewisse Physiognomien, nach den vorher angegebenen Grundsätzen nothwendig ausfallen mußten, so konnte man, um immer neu zu bleiben, in der Wahl nicht ekel seyn. Nicht selten entlehnte man daher die Gestalten der Heiligen von den niedrigsten Pilgrimmen, Einsiedlern und andern Bettlern dieser Art.

Wenn die Alten ihre Statuen in thätige Bewegung setzten, so war dieser Ausdruck stets bestimmt und vollständig erklärbar; die Neueren liefern meistens nur academische Stellungen.

Mit dem pathalogischen Ausdruck, den die Neueren beinahe in allen ihren Statuen dem physiognomischen vorgezogen haben, hat es in der Sculptur, wie schon öfterer bemerkt ist, seine eigenen Bedenklichkeiten. Selten besteht damit der Eindruck des Wohlgeordneten und leicht zu Fassenden, der dem Gefühl der Wohlgefälligkeit der Formen zur Grundlage dient. Gegen eine Figur in Affekt haben die Alten zehn in Ruhe gebildet. Aber wenn sie auch zuweilen (und zwar hauptsächlich, um dem Meissel Veranlassung zu geben, seine Kunst in der Darstellung des Muskelnspiels zu zeigen:) den Körper in thätige Anstrengung versetzt haben, so ist doch wenigstens dieser pathalogische Ausdruck zu gleicher Zeit hinreichend motivirt, deutlich und erklärbar.

Man erinnere sich, was ich bei dem Pallaste der Farnesina in diesem Theile meines Buchs von dem Unterschiede zwischen dem analogisch lyrischen Ausdruck

druck des Affekts, und dem analogisch dramatischen gesagt habe. Der erste ist allemal durch sich selbst verständlich. Die Absicht, in der die Seele dem Körper eine gewisse Richtung giebt, beruht auf einer so allgemein bekannten Situation, oder affektvollen Fassung der Seele, daß der Beschauer über die Frage, was sie in dem besondern Falle veranlaßt haben könne, freiwillig weggeht. Der lachende Faun, die schwermüthige Elektra sind von dieser Art. Gesetzt aber auch die Vorstellung ist dramatisch, das heißt, das Bild will mir mit der affektvollen Fassung zu gleicher Zeit die concurrirenden Umstände wissen lassen, deren Folge sie ist; so haben die Alten diese dramatische Vorstellung doch immer so gewählt, daß die Lage der einzelnen Figur, oder die Zusammenstellung derselben mit einem Gegenstande von geringem Umfange zu gleicher Zeit die Exposition und die Aktion, oder, so zu sagen, den Prologus und den Exodus der alten Tragiker enthielte.

Ein Verwundeter, der seine letzten Kräfte anstrengt, um sich in die Höhe zu richten: eine im Ausfall gestreckte Figur mit Schild und Degen: ein Alter, der ihn umwindende Schlangen abwehrt, [5]) sind lauter einzelne Figuren, die eine vollständig deutliche Handlung mit Ursach und Würkung dem bloßen Auge darbieten.

5) In einer Landschaft von Poussin sehen wir eine solche Vorstellung. Es ist nicht Laocoon; es ist ein Mann, der von Schlangen angefallen ist. Mehr wissen wir von ihm nicht, aber es ist genung, um seine Lage zu verstehen und zu fühlen.

Beinahe alle neueren Statuen haben nun einen pathalogischen Ausdruck: d. h. ihr Körper zeigt eine Anstrengung, die auf eine thätige Lage der Seele schließen läßt; aber zum Unglück wissen wir selten, was sie mit ihrer Thätigkeit intendiret. Es sind größtentheils bloße akademische Stellungen nach der Regel des Contraposto geordnet. Der Künstler, der sie darin versetzt hat, hatte keine andere Absicht, als eine wohlgefällige Abwechselung in die Lage der Glieder zu bringen. Die Absicht gehörte also ihm, nicht dem lebenden Wesen in der Figur. Wenn der eine Arm ausgestreckt ist, so muß der andere sich zurückziehen: tritt das eine Beine vor, so muß das andere zurückweichen: beugt sich der Obertheil des Körpers auf die rechte Seite, so muß sich der untere auf die linke wenden. Sehr selten wissen wir warum?

Der Künstler rechnet oft zur Verständigung dieser besondern Thätigkeit auf unsere Vorerkenntnisse von den Lebensumständen seines Helden; aber er soll nur in sofern darauf rechnen, als die Situation aus der Geschichte einen an sich durch den bloßen Anblick erklärbaren Ausdruck motivirt. Der weinende Petrus kann von jedermann verstanden und gefühlt werden, es ist die Darstellung einer allgemein bekannten leidenschaftlichen Fassung der Seele; aber eben dieser Heilige, der in den dritten Himmel entzückt wird, macht eine viel zu particulaire Situation aus, als daß wir bei der Auslegung des Ausdrucks, bei der Prüfung seiner Billigkeit nicht leicht in die Irre geführet werden sollten.

Dazu kömmt, daß die Legenden der Heiligen gemeiniglich dem Inhalte und der Schreibart nach viel

zu

zu uninteressant sind, um einem Manne von Geschmack anmuthen zu können, sich damit bekannt zu machen.

Ein Vorzug, dem die neueren Bildhauer vor jedem andern nachgestrebt haben, besteht in der mahlerischen Würkung der Bildhauerarbeit. Ich habe schon mehrere Male gesagt: daß mahlerische Würkung von Einheit und Abwechselung in Farben, Formen und Helldunkeln abhänge. Keines von diesen drei Stücken darf zur wahren mahlerischen Würkung fehlen, und die Farben machen ein Hauptingredienz derselben aus. Inzwischen muß sich die Sculptur, wenn sie anders nicht in bloße Spielerei, in kindische Nachäffung verfallen will, die uns ihre Unvollkommenheit in diesem Stücke eher auffallend macht, als zu verstecken im Stande ist, ganz enthalten. Schon aus diesem Grunde erhellet, daß man ihr mahlerische Würkung nur unvollständig einräumen könne, und sie blos auf die Würkung des Helldunkeln, und der eigentlichen Gruppirung einschränken müsse.

Letztes Unterscheidungszeichen des Stils der alten Bildhauer von dem der Neueren: diese streben mit ihren Werken aus rundem Steine zu sehr der Würkung eines flachen Gemähldes nach.

Daß diese eingeschränktere Art durch das Wohlgefällige der eigentlichen Bestandtheile des Scheins, oder durch den angenehmen Eindruck der Masse bei dem ersten Anblicke zu rühren, kein gleichgültiger Zusatz zu unserm Vergnügen sey, ist nicht zu leugnen. Die Alten haben diese Art mahlerischer Würkung besorgt, an mehreren Statuen der Neueren thut sie die gewünschte Würkung. Es kömmt auf den Ort der Aufstellung, auf die Art wie das Licht geleitet wird, auf die Lage der Glieder unendlich viel an, ob unser Auge den Begriff des Ganzen mit Leichtigkeit faßt, auf die interessantesten Theile zuerst gezogen, und im

Detail angenehm unterhalten wird. Der Jupiter Verospi thut bei Tage wenig Würkung, und bei der hoch gehaltenen Fackel am Abend sehr viel: Warum? Weil das Auge gleich die großen Massen von Schatten von den hellen Partien absondert, von diesen hellen, welche die schönsten sind, zuerst angezogen wird, und nun, ohne Nachtheil für das schon geordnete Ganze, gern bei dem Einzelnen verweilet.

Wer wird es leugnen wollen, daß die abwechselnde Lage der Glieder im Laocoon, die sich zu einer leicht zu umfassenden Form vereinigen, dem Auge angenehmer sey, als die gar zu einförmige Stellung der Pallas Giustiniani?[6])

Aber

Nähere Bestimmung des Herderschen Grundsatzes: die Sculptur arbeitet fürs tastende Gefühl.

6) Darf ich nicht glauben, daß diese Erfahrungen schon allein den vielleicht nur zu weit getriebenen Grundsatz widerlegen, daß die Sculptur fürs tastende Gefühl arbeite? Herr Herder hat diesen in seiner Plastik (Riga 1778.) festzusetzen gesucht. Aber so viel Verehrung ich auch für diesen scharfsinnigen Gelehrten habe, so glaube ich doch, daß es ihm zu sehr an praktischen Vorerkenntnissen in der Kunst fehle, als daß seine Sätze und die daraus gezogenen Folgerungen nicht das Gepräge bloßer Speculationen an sich tragen sollten. Mich dünkt unsere Sinne werden zu früh gewöhnt, sich wechselseitig zu Hülfe zu kommen, als daß wir in der Epoche unsers Lebens, wo wir die Künste zu genießen anfangen, dem Auge befehlen könnten, der Hand nicht weiter ins Amt zu greifen. Auch sey es mir erlaubt zu bemerken, daß die tastende Hand des Blinden zwar über die Wahrheit der Körper von geringerem Umfange urtheilen, von

der

Aber dies Vergnügen muß nie mit Aufopferung wesentlicherer Ansprüche besorget werden, die der Be-

 schauer

der eigentlichen Schönheit der Formen aber, welche auf Uebereinstimmung vieler Theile zu einem Ganzen beruht, und eine gleichzeitige Beäugung voraussetzt, schwerlich einen richtigen Begriff erhalten möge: vorzüglich bei Körpern von größerem Umfange. Daß die Statue in allen Fällen, wo wir, so zu sagen, einen Körper mit der Hand greifen möchten, die Prüfung des tastenden Gefühls müsse bestehen können, ist augenscheinlich gewiß: und dies ist eine schöne Bemerkung, die wir Herrn Herder verdanken. Allein außerdem daß der angenehme Eindruck einer Statue noch von etwas mehr abhängt als von der bloßen Illusion, so ist es auch sicher, daß selbst diese durch das tastende Gefühl allein nicht absolviret wird.

Die Wahrnehmung der Verhältnisse ist ein Hauptingredienz des Gefühls der Wahrscheinlichkeit, und diese wird die nach und nach oder progressiv fortschreitende Hand schwerlich genau ausfinden. Die Anekdoten von blinden Plastikern sind viel zu unzuverläßig, als daß man einen Gegenbeweis daraus führen könnte. Sind es Blindgebohrne gewesen? Haben sie nicht von fremden Augen Lehren über blos sichtbare Verhältnisse erhalten? Und dann: was haben sie geliefert? Bildnisse, Copien, und zwar von Köpfen, nicht von ganzen Figuren.

Auch scheinen die Folgerungen, die Herr Herder aus diesem Grundsatze herleitet, zu weit getrieben, lassen sich aus andern concurrirenden Ursachen leichter erklären, und haben zum Theil die Erfahrung wider sich. Am sichersten geht man, wie ich

glaube,

schauer an Wahrheit und Schönheit einzelner Theile zu machen berechtigt ist. Nie muß der bloßen Abwechselung ohne begleitende und die einzelnen Theile vereinigende Ordnung nachgestellet werden.

Dies ist der Fehler in den die neueren Künstler gefallen sind. Sie haben vergessen, daß der Mahler dem Beschauer nur ein Profil seiner durch Licht und Schatten gerundeten Figuren zeigt, und daß der anschauende Blick nur dieses prüfen könne, um sich von der Wahrheit der Formen zu überzeugen; daß hingegen der Blick, der die Wahrheit der Form an der würklich runden Statue untersucht, nach Art der betastenden Hand verfährt, sich bald ausdehnt, bald zurückzieht, bald von dieser, bald von jener Seite herumwendet, mithin den runden Körper in mehr als

glaube, wenn man Herrn Herders Satz als eine sehr brauchbare Regel, aber nicht in allen Fällen, nicht als die einzige annimmt, nach der sich der Bildhauer zu richten habe. Dieser bilde nicht für den blos anschauenden allein, sondern zugleich für den betastenden Blick: das heißt, wenn der Anblick, das eigentliche Anschauen seines Werks den Eindruck der Schönheit, der Uebereinstimmung, der leicht zu fassenden Ordnung, der Abwechselung und Einheit auf das Auge gemacht hat, so rechne er darauf, daß dies nämliche Auge nun auch über Treue und Wahrheit, die es vorzüglich aus den Modificationen der Rundung eines jeden Theils wahrnimmt, urtheilen will: daß es mithin das Detail nun analogisch betastet, es aus mehreren Profilen beschauet, und sich rund an dem Körper herwendet.

als einem Profile sieht. Wie oft ist es nun hier geschehen, daß der Bildhauer, weil er zu sehr auf einen festen Gesichtspunkt von dem Beschauer rechnete, daraus die Umrisse recht in den Grund verschmolzen, Licht und Schatten recht abwechselnd erscheinen lassen wollte, aus allen übrigen unwahr werden mußte! Wie oft wird ein Arm im neueren Geschmack des Bernini von der einen Seite weiches Fleisch, und von der andern ein unförmlicher Wachsklumpe! Wie oft ein Gewand im Geschmack desselben Meisters von der einen Seite ein Flor, und von der andern eine willkührlich gereifte Steinmasse.

Ein Werk von runder Bilderei, kann aus einem Gesichtspunkte schöner als aus dem andern seyn: aber es muß aus allen gleich wahr erscheinen.

Ferner! Man hätte bedenken sollen, daß es Körper giebt, bei denen die Farbe ein wesentliches Merkmal ihrer Verschiedenheit von andern Körpern ausmacht: daß die innere Beschaffenheit dieser Farben, je nachdem sie mehr oder weniger Lichtstrahlen auffangen, auch gewisse Theile mehr hervorstechend, andere mehr zurückweichend darstellen. Wenn wir jetzt an so mancher neueren Statue das flatternde Haar, den wallenden Bart, mit so vieler Liebe besorgt sehen, und um mahlerische Würkung hervorzubringen, mit anscheinender Unordnung in große Gruppen gelegt finden, die einem Netz gleich das Licht und den Schatten auffangen; so wird das Auge mehr auf die Bedeckung des Antlitzes, als auf das Antlitz selbst gezogen, und wenn auch das marmorne Haar nicht darüber zu Kletten werden sollte, so schadet doch das zu besorgte Nebenwerk dem Eindruck des Hauptheils.

Aus eben dieser lächerlichen Anmaaßung mit Marmor mahlen zu wollen, sind nun auch die schlaffen Formen entstanden, die Bernini und seine Schüler von den fleischigten Weibern des Rubens für ihre weiblichen Statuen entlehnt haben. Sie haben geglaubt, wahres Fleisch zu bilden, und haben vergessen, daß dieses nicht schlaff, sondern elastisch ist, und daß die blos convexen Formen gerade den Ueberdruß verbreiten müßten, den zu vermeiden sie so ängstlich bemüht waren.

Endlich haben sie gesehen, daß in Gemählden von größerer Composition Abwechselung in den Stellungen nothwendig wurde, theils der Gruppirung wegen, theils auch die Einförmigkeit zu unterbrechen. Ohne diesen wahren Zweck des Contraposto zu bedenken, haben sie ihn nun auf die abentheuerlichste Weise in ihre einzelnen Figuren übertragen. Wie oft ist seitdem über die unnatürliche, unerklärbare Drehung des Körpers, die Idee von zweckmäßiger Ordnung verloren gegangen, ohne welche Schönheit und Wahrheit nicht bestehen können!

* * *

Erläuterndes Beispiel einer Statue im neueren Kirchenstile.

So würden denn die Hauptunterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Sculptur aus ihren Grundursachen hergeleitet, und zu gleicher Zeit bestimmt seyn. Er hat verschiedene Epochen gehabt, in denen man sich weniger oder mehr von dem Stile der Alten entfernt hat. Von den besondern Stilen der hauptsächlichsten neueren Meister, werde ich bei Gelegenheit noch weiter reden. Auszeichnungsweise kann man aber denjenigen Stil, der aus dem Algardischen

dischen und Berninischen zusammengesetzt ist, und den le Gros, Puget, Monnot, Raggi, Mazzuoli, Ferrata, Rusconi, und so weiter, angenommen haben, den Kirchenstil nennen, weil er in den Bildhauerwerken, welche die Kirchen zieren, am häufigsten angetroffen wird.

Eine Figur also mit einer particulair individuellen Bildung, einer verzerrten oder unbedeutend reizenden Mine, einer academischen, nach den Regeln des Contraposto angeordneten Stellung, einer räthselhaften Bewegung, knöchernen und magern oder wachsähnlichen glatten Formen, ohne auffallende Incorrektionen in der Zeichnung, eingehüllet in ein Gewand, in welches sich noch vier andere mit ihr hüllen könnten, und mit unverkennbarer Rücksicht auf mahlerische Würkung gearbeitet, — ist eine Statue im Kirchenstile: ein Werk das auf den ersten Blick durch Würkung des Ganzen frappirt, aber bei der Prüfung des Details kein anderes Vergnügen nachläßt, als der Bewunderung des künstlich behandelten Marmors, und einer Treue, die an die Haupttheile so wie an die Nebensachen verschwendet ist.

Falconet, das sind deine Götter! [7])

Ueber

7) Ich habe schon an einer andern Stelle gesagt, daß wir dem Cardinal Albani, wo nicht die Ausrottung dieses Stils, wenigstens den Sieg des wahren Geschmacks über den falschen schuldig sind. Seitdem sind einige neuere Künstler aufgestanden, die sich dem Stil der Alten mehr genähert haben. Allein die Verblendung der Französischen Schule dauert noch fort. Natur! Natur! rufen sie, und vergessen

Ueber die Unterscheidungszeichen des Kirchenstils in der Mahlerei.

Die neueren Künstler, welche hauptsächlich für Kirchen gearbeitet haben, haben über die Sorge für diejenigen Theile, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, die Erfordernisse der Schönheit und Wahrheit im Einzelnen vergessen.

Das Charakteristische des Kirchenstils in der Mahlerei beruhet hauptsächlich in dem Fehler, daß die Nachfolger des Andrea Sacchi, und Pietro da Cortona den angenehmen Eindruck des bloßen Scheins, der eigentlichen mahlerischen Würkung, auf Kosten der Wahrheit und Schönheit im Einzelnen verfolgt haben.

Da die Flächen, welche die Künstler in den Kirchen zu bedecken hatten, von großem Umfange waren, so strebten sie vorzüglich nach Vollkommenheit in den Theilen der Mahlerei, welche ein großes Ganze dem ersten Anblick wohlgefällig machen. Welches diese

gessen, daß es auch eine ausgesonderte Natur, eine vernünftige Auswahl in den Gegenständen der Treue giebt. Zu meiner Zeit that sich ein junger Künstler, ein Venetianer, Canova genannt, (der vielleicht mit der Zeit die Ehre der alten Kunst auf die Neueren bringen kann,) durch zwei Werke hervor. Das erste hatte er in Venedig gearbeitet, ehe er die Antike kannte. Es stellte den Dädalus vor, der seinem Sohne die Flügel anbindet: Das Verdienst daran war treue Nachbildung der Natur. Die Französische Academie schrie: Wunder! Bald darauf bildete derselbe Künstler einen Theseus, der auf dem erschlagenen Minotaur ruhet. Die Hauptfigur war im Stile der Antike gedacht, und die Franzosen glaubten, das junge Genie sey verloren.

diese Theile sind, habe ich schon früher gesagt, und werde es bei Gelegenheit meiner Anmerkungen über die Kirche St. Remualdo noch weiter ausführen. Hier will ich nur einige Kennzeichen des Kirchenstils im Allgemeinen vorausschicken.

Alle Werke dieser Art treffen darin zusammen, daß die poetische Erfindung gemeiniglich schlecht ist, dagegen die mahlerische Anordnung desto besser: daß der Ausdruck in den Minen unbedeutend ist, hingegen in den Stellungen übertrieben und anmaaßend geziert: daß kein gemeinschaftlicher Antheil an einer Handlung die Figuren verbindet, sondern blos die Regel des Contraposto und der Gruppirung: daß die Nebenfiguren den Hauptfiguren selten aufgeopfert sind: daß man beinahe alle Glieder in Verkürzung sieht; daß die Gewänder das Nackende nicht anzeigen: daß das Colorit nach der Palette ausgedacht ist: daß man das Helldunkle mit der bloßen Abwechselung von Licht und Schatten verwechselt hat: und endlich daß sich durchaus keines dieser Werke über die Harmonie einer seligen Mittelmäßigkeit in den einzelnen Theilen der Zeichnung des Colorits und des Helldunkeln hervorhebt.

Inzwischen müssen die Künstler in der Epoche von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an, bis auf Mengs, welches die eigentliche Lebenszeit des Kirchenstils (hoffentlich) gewesen ist, noch in drei Branchen abgetheilt werden, die sich durch besondere charakteristische Kennzeichen von einander abgesondert haben. —

Drei Branchen des Kirchenstils werden besonders bezeichnet.

Einige

Einige sind blos der Manier des Pietro da Cortona gefolgt, und haben sie noch verschlimmert. Dies sind die eigentlichen Mahler con Brio, spirito e fuoco, an deren Spitze Luca Giordano, Solimene, Corrado, Tiepolo stehen, und deren Troß die ganze neuere Venetianische, Neapolitanische Schule, und ein Theil der Französischen seit le Moine, in Deutschland aber die Augsburgische Academie ausmacht. Diese haben sich so wenig um Wahrheit und Richtigkeit bekümmert, daß sie auch sogar den Schein derselben vernachlässigt haben. Ihre Contouren sind auseinandergeflossen, die Gewänder in willkührliche Falten geworfen, die Farben und die Lichter willkührlich geleitet. Dagegen aber herrscht große Harmonie im Ton der Farbe, das Helldunkle ist äusserst pikant, die Figuren haben einen repräsentirenden Ausdruck, die Weiber besonders buhlerische Reize, und das Ganze scheint wie ein Hauch auf die Fläche gezaubert [8]).

Die andern sind dem Stile der Carracci treuer geblieben. Sie haben sich angelegen seyn lassen, durch keine auffallende Fehler in der Zeichnung zu beleidigen, bei der Wahl der Formen zuweilen die gemeine Natur zu Rathe zu ziehen, große Massen von Falten in den Gewändern anzubringen, und ihre Gruppen gut anzuordnen. Dagegen ist auch ihre Behand-

8) In Werken, die nicht für Kirchen bestimmt gewesen sind, kann man den Stil dieser Meister auch an den witzigen Allegorien ohne Vernunft, die sie so oft zur Darstellung, besonders an Plafonds, gewählt haben, wieder erkennen.

Behandlung weniger leicht, und ihr Colorit matter, als bei jenen. Carlo Maratti, Costanzi, Cignani, der größte Theil der neueren Römischen und Bolognesischen Schule, unter der Französischen einige ältere Mahler, Mignard, Boulogne, Soubleyras u. s. w. sind dieser Manier gefolgt.

Endlich haben einige Künstler beide Manieren mit einander zu verbinden gesucht, und zu diesem rechne ich Benedetto Lutti, Pompeo Battoni [9]) und einen großen Theil der Französischen und der neueren Deutschen Schule.

O Imitatores, servum pecus!

Wie groß erscheint unser Landsmann Mengs, wenn wir ihn nach diesen Menschen nennen!

9) Unstreitig der beste von diesem Geschwader.

Anmerkungen über die einzelnen Kirchen.

Ich gehe nun zur Prüfung einiger Kunstwerke in verschiedenen einzelnen Kirchen über. Eine sehr detaillirte Anzeige liegt aber, wie schon oft gesagt ist, außer meinem Zweck: vorzüglich wo bereits Beschreibungen vorhanden sind. Ich verweise meine Leser theils auf das, was Hr. Dr. Volkmann in seinen historisch kritischen Nachrichten über Italien Ed. 1777 im 2ten Theile über die Kirchen von Rom aufgezeichnet hat, theils auf folgendes Buch: Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al Pubblico in Roma, da Filippo Titi. Ich habe eine neuere Edition mit Zusätzen, vom Jahre 1763, vor mir. Beide Schriftsteller will ich zum Grunde legen, und die Nachrichten des ersten bei Wegelang zu berichtigen suchen.

Mit der St. Peterskirche mache ich den Anfang, da sie die Neugierde des Liebhabers zuerst zu reizen pflegt.

Nachher will ich der alphabetischen Ordnung folgen, weil es mir nun nicht mehr darauf ankömmt, den Liebhaber stufenweise von gewissen Ideen zu andern fortzuführen.

Die St. Peterskirche.[1])

Dies merkwürdigste unter allen neueren Gebäuden in Rücksicht auf Baukunst, scheint in Ansehung der Mahlerei und Bildhauerkunst nicht einen ganz gleichen Anspruch auf die Aufmerksamkeit des Liebhabers zu verdienen. Diese haben sich, gefälligen Schwestern gleich, mit ihrer Schönheit hinter die Baukunst zurückgezogen, und dieser nur ihren Schmuck geliehen, damit ihre eigene besser zu zieren.

Zwei Stücke dieses von den verschwisterten Künsten entlehnten Schmucks dienen dem Gebäude besonders zur Verschönerung. Die Gemählde in Mosaik, und die Statuen an den Grabmälern oder Monumenten.

Ueber beide muß ich einige Bemerkungen vorausschicken.

Bemerkungen über die Mosaische oder besser Musivische Mahlerei.

Mosaische, oder besser Musivische Gemählde (von dem Lateinischen Worte opus Musivum) sind, wie bekannt ist, Mahlereien, welche durch Zusammensetzung feiner Glasstifte von verschiedenen Farben verfertigt werden.

Es ist mir unbegreiflich, wie der Herr von Scheib in seinem Köremon[2]) habe sagen können; „daß diese „Gemählde so vortrefflich in Mosaik glänzten, als sie „kunstreich auf ihrer Leinewand erschienen; daß sie das „Auge der scharfsinnigsten Kenner entzückten u. s. w.

Mit

1) Hr. D. Volkmann S. 62. Titi P. I.

2) S. 393. im 2ten Theile.

Mit aller Billigkeit beurtheilt können Mahlereien dieser Art nie für Werke der schönen Kunst gelten, es sind Kunststücke, unvergleichliche Handwerkerarbeiten, an denen man den Kunstfleiß nicht genung bewundern kann, welche als architektonische Verzierungen des Innern eines großen Gebäudes einen vorzüglichen Werth haben, und den zufälligen für die Nachkommen haben können, ihnen gewisse Ideen über die Art, wie wir ein großes Ganze gefällig anordneten und beleuchteten, sicherer zu überliefern. Aber als für sich bestehende, treue und schöne Nachbildungen der Natur, dürfen und können sie nicht angesehen werden.

Andere vor mir [3]) haben die mechanische Verfahrungsart bei Verfertigung mosaischer Gemählde umständlich beschrieben, und ich will hier nur in so fern einige Nachrichten darüber in Erinnerung bringen, als sie nöthig sind, mein Urtheil zu rechtfertigen.

Mosaische Gemählde sind immer Copien nach Gemählden in Oel, oder nach Cartons in Wasserfarben, welche eigends zu dieser Nachbildung eben so ausführlich verfertigt worden, als sie nachher in Mosaik gebracht werden sollen. Denn daß man Originale nach bloßen Skizzen, oder gar nach Zeichnungen in dieser Art von Mahlerei verfertigen könne, läßt sich bei der stückweisen und langsamen Behandlung, wobei der Effekt des Ganzen nicht so zu übersehen ist, kaum

3) Hr. D. Volkmann S. 677. und Köremon, S. 388. im 2ten Theile. Peretti Lexicon der bildenden Künste, in dem Anhange: von verschiedenen Arten der Mahlerei S. 41.

kaum denken. Selten aber wird sich der Künstler, der Genie genung hat, eine eigene Erfindung zu entwerfen, zu einer so tedieusen Ausführung, als das Mosaik erfordert, verstehen.

Der Künstler also, der ein Original, oder einen ausgeführten Carton in Mosaik bringen will, sucht sich zuerst eine genaue Zeichnung von seinem Originale in gleicher Größe mit diesem zu verschaffen. Dann stellt er das Original selbst sich zur Seite, und gerade vor sich hin eine steinerne Platte auf. Nachher wird ein Netz von Quadraten über das Original gezogen und eben ein solches auch über die Zeichnung und über die steinerne Fläche. Die Quadrate sind sämmtlich numerirt, und correspondiren in ihren Nummern auf allen drei Flächen. In der Nähe hat der Arbeiter sein Kästchen mit den Stiften von verglaseter Composition, die in sehr verschiedenen Nüancen, jeder zwei Zoll lang und ohngefähr drei Linien eines Zolls ins Gevierte breit, in eben so viel verschiedenen Fächern liegen.

Nun fängt der Künstler seine Arbeit an: bringt z. E. auf das Quadrat nr. 1. so viel Kitt, als er den Tag mit Stiften besetzen zu können glaubt: denn würde er viel mehr nehmen, so läuft er Gefahr, daß der Kitt vertrockne, und die Stifte nicht halten. Auf diesen Kitt trägt er die Zeichnung des Quadrats nr. 1. von seiner Vorzeichnung, welche der Bequemlichkeit des Auflegens wegen in mehrere Stücke getheilt zu seyn pflegt. Er stäubt sie entweder durch, oder drückt sie mit einem Griffel ein. Endlich richtet er sich in Ansehung der Farben nach dem Quadrate nr. 1. auf

dem Originalgemählde, [4]) indem er er eine Nüance von Stiften neben der andern in den weichen Kitt einfugt.

So wie ein Quadrat fertig ist, geht der Arbeiter zu dem folgenden über; zuweilen arbeiten auch mehrere zu gleicher Zeit an verschiedenen Quadraten; und endlich, nachdem das Ganze geendigt ist, wird es, falls nicht die Stücke bestimmt sind, an einem Plafond befestiget zu werden, mit feinem Schmergel und Wasser polirt.

Wenn nun schon jede Copie an Harmonie des Ganzen und zuverläßiger Behandlung des Details verliert: so sieht man, wie besonders bei dieser Verfahrungsart jene Mängel noch vergrößert und mit neuen vermehrt werden müssen.

Wie läßt sich ein freier Schwung bei Umrissen denken, die so abgebrochen und stückweise angelegt werden! Wie Bestimmtheit der Zeichnung bei Stiften, die, wenn sie auch noch so verschieden an Form sind, in die feine Linie des im Originale dem Auge des Beschauers oft ganz entzogenen Contours nicht gleichmäßig passen können! Wenn also auch die Künstler, die bei diesen Arbeiten gebraucht werden, einen Raphael in der Zeichnung überträfen, (sie sind aber gemeiniglich sehr unwissend in der Zeichnung,) so würden sie doch nie im Stande seyn, ihre Stärke darin bei einer so widerstrebenden Verfahrungsart zu zeigen.

Aus eben diesem Grunde muß auch die Wahrheit des Ausdrucks verloren gehen, die auf Bestimmtheit der

4) Peretti giebt eine andere Verfahrungsart an, die sich aber nicht wohl denken läßt.

der Zeichnung vorzüglich in den kleinern Theilen des Gesichts beruhet, welche mit den ziemlich breiten Stiften äußerst unvollständig und unzusammenhängend dargestellt werden.

An Wahrheit des Colorits ist so wenig als an Harmonie desselben zu denken. Colorit ist Farbenmischung, Modification einer Localfarbe von dem höchsten Grade des Lichts an, bis in den tiefsten Schatten. Man spricht von 3000 Nüancen der musivischen Farben: Ich bin überzeugt, daß Tizian eine diese Anzahl weit übersteigende Menge zur Färbung eines einzigen Kopfes gebraucht hat. Jeder Pinselstrich ist für den geschickten Coloristen eine neue Nüance: und wo der Mosaikenmahler, seiner Meinung nach, zwei sich genau vermählende Farben an einander gesetzt hat, da würde der Mahler in Oel blos durch das Vertreiben der einen in die andere, wieder eine dritte schaffen. Nimmer laufen daher die Schattirungen so in einander, daß man den Anfang und das Ende nicht deutlich erkennen sollte. Das Aufblicken des Lichts, die Drucker im Schatten, die kecke Andeutung der Haare und der Falten der Haut, den Schmelz der Farben, das sfumato, kurz! alle Kunstgriffe der Behandlung des Pinsels, welche die Franzosen le faire nennen, drückt das Mosaik entweder gar nicht oder höchst unvollkommen aus.

Wahre Harmonie ist gleichfalls von einem so stückweisen Auftrage der Farben nicht zu erwarten. Nun nehme man hinzu: die Fugen die allemal zwischen den Stiften bleiben, und für gute Augen, in der Entfernung, worin ein Gemählde beurtheilt werden muß, immer ein Steinpflaster bilden: den

falschen Widerschein der Glätte, welcher verhindert, die Figuren anders als aus einem Gesichtspunkte zu erkennen; — Genung! Ein Gemählde in Mosaik ist die schönste Tapete eines großen Gebäudes, gemacht die Flächen der Wände bequem zu füllen, und den Eindruck von Pracht und Dauerhaftigkeit, den ein Gebäude geben muß, durch den Rückblick auf die Geschicklichkeit des Künstlers, und die Festigkeit und Kostbarkeit der Materie zu erhöhen.

Doch! ich will noch billiger seyn: Mosaiken können schätzbare Ueberlieferungen solcher Gemählde werden, deren Hauptvorzug in den Theilen besteht, die ein großes Ganze dem ersten Anblick wohlgefällig machen. Sie geben uns die gute Anordnung der Gruppen des Vorbildes, den Gedanken der Stellung einzelner Figuren, den Stil der Gewänder, die Wahl des herrschenden Tons der Farbe und des Lichts, die Leitung dieses letztern ziemlich getreu wieder. Aber an Schönheit und Wahrheit des Details ist nicht zu denken.

Und so würde sich das bestätigen, was ich an einem andern Orte bereits geäußert habe: Die musivische Mahlerei steht auf der Gränze zwischen dem schönen Kunstwerke und der bloßen Handwerkerarbeit. Sie hat einen gegründeten Anspruch auf unsere dankbare Verehrung, weil sie die sinnliche Erinnerung manches Gemähldes erhält, dessen leicht zu zerstörender Stoff nach Verlauf von einigen Jahren, nicht einst den Schatten seiner ehemaligen Vortrefflichkeit zeigen wird. Dadurch erhält sie den Vorzug vor den tapisseries des Gobelins, sie erhält ihn aber auch dadurch, daß sie für ein festes, massives, und

in

in allen seinen Theilen prächtiges Gebäude, einen mehr harmonirenden Schmuck abgiebt.

Ich komme nun zu der Bildhauerarbeit an Monumenten.

Etwas über Denkmäler, Ehrensäulen und Grabmäler.

Monument, Denkmal, scheint mir von zweierlei Art seyn zu können. Die öffentliche Achtung hat es aufgerichtet, und zwar an einem Orte, wo es das Auge des Publicums zur Dankbarkeit und Nacheiferung auf sich ziehen soll; dann nenne ich es Ehrensäule, und darauf hat der große Mann im Leben wie nach dem Tode Anrecht.

Je simpler eine solche Ehrensäule ist, um desto mehr scheint sie den Begriff der Größe auszufüllen, die sich ohne Einfachheit, oder wenn man lieber will, Einfalt, nicht denken läßt. Jede bezeichnende Allegorie scheint ihm etwas zu entziehen: es wäre denn, daß sie irgend eine merkwürdige Handlung zu gleicher Zeit mit dem Charakter des großen Mannes auf die Nachwelt brächte, oder daß der wohlgefällige Eindruck der Form ansehnlich dabei gewönne. Sonst ist der bloße Nahme ein sattsam treuer und verständlicher Ueberlieferer der großen Eigenschaften der Gestalt; ein Text, den die Bewunderung des Volks von einer Generation zur andern commentirt.

Monumente, Denkmäler in Kirchen, auf Kirchhöfen, sind aber von anderer Art. Ordentlicher Weise errichtet diese nicht die Achtung des Volks, sondern die Anhänglichkeit der Freunde, der nächsten Verwandte: und es sind Grabstätte, Grabmäler, oder werden wenigstens dafür angenommen.

Diese Veranlassung, diese Bestimmung, bringt den Grabmälern einen von der Ehrensäule verschie-

denen Charakter zu Wege, auf den bei der Erfindung Rücksicht zu nehmen ist.

Die Urne, das Sarcophag, abgerechnet, welches die Grabstätte unter der Erde oberhalb derselben überhaupt bezeichnet; kann auch in der Composition etwas liegen, welches zur Mitempfindung derjenigen Stimmung der Seele einladet, in der sich die Nachgelassenen bei Errichtung des Monuments befunden haben. Ist es Traurigkeit; traurende Figuren am Grabe: Ist es tröstende Hoffnung; allegorische Andeutung des Schlafs des Gerechten, der Wiederaufstehung u. s. w.

Ferner: das Grabmal darf schon mehr durch sich selbst überliefern, da es weniger auf das allgemeine Interesse des lebenden und kommenden Jahrhunderts rechnen kann: Daher Symbol, allegorische Vorstellung der Tugenden, Eigenschaften, Fähigkeiten, Beschäfftigungen des Verstorbenen: Ja! auch Innschrift. Sehr oft wird beides, die Andeutung dessen, was der Mann im Leben war, und dessen, was er seinen Freunden nach dem Tode geblieben ist, bequem mit einander in einer Figur verbunden; z. E. die traurende Gerechtigkeit u. s. w.

Endlich tritt die Ueberlieferung des Verstorbenen selbst hinzu. Sie ist dasjenige, was den Nachgebliebenen der Erhaltung am meisten werth bleibt: und mit Recht! Es ist wahr, was ich mich erinnere einmal gelesen zu haben, daß die Gestalt des Menschen oft den besten Commentar zu seinem Charakter mache.

So würde dann ein Grabmal ein sehr componirtes Kunstwerk seyn, bei dem sich mehrere Künste

und

und Kunstarten die Hand bieten, den Eindruck: Wanderer stehe still! hier liegt ein Mann begraben, der deiner Sehnsucht werth war! hervorzubringen. Inzwischen bleibt auch hier immer erste Rücksicht: ist das Ganze ein Werk der schönen Kunst? und alle Bestimmungen, die ich darüber bisher festzusetzen gesucht habe, treffen auch hier zu.

Das Werk muß durch Zweckmäßigkeit und Schönheit der Form im Ganzen, als Gebäude: durch Schönheit der Form und Ausdruck der Individualität des Charakters im Einzelnen, als Bildhauerwerk: da wo Handlung angebracht ist, durch einen bestimmten, vollständigen, abwechselnden Ausdruck, als dramatische Darstellung, einen wohlgefälligen Eindruck auf den stillstehenden Anblick machen. Selbst die eigentliche mahlerische Würkung, Abwechselung und Einheit im Helldunkeln, in vielfärbigen Steinarten, in der Gruppirung, kömmt hier in Anschlag. Veranlassung zum weitern Nachdenken, Reiz und Befriedigung der Neugierde über das nicht mit dem Anblick zu Fassende, Spannung des Herzens und der reproducirenden Kraft unserer Seele zu höheren unsinnlichen Empfindungen und Bildern, — ist so wie anderwärts, auch bei dem Grabmal hinzutretendes, verstärkendes Vergnügen: Jedoch mit dem Unterschiede, daß der Beschauer hier mehr berechtigt ist, es zu erwarten.

Diese Regel im Allgemeinen ist auf die Erfahrung gegründet, daß das schöne Werk der Kunst unsere Aufmerksamkeit immer fesselt und anzieht, da hingegen das blos dichterisch oder philosophisch gut zu-

sammengesetzte in der Beschreibung lieber gelesen oder gehört, als in der Ausführung gesehen wird.

Durch nähere Bestimmungen mag ich die Wahl unter den Mitteln zu Erreichung jenes Eindrucks dem Künstler nicht beschränken. Inzwischen will ich einige Bemerkungen auflesen, welche hin und wieder zur Richtung dienen können.

Zufällige Ideen über allegorische Bezeichnungen.

Wie weit darf der Künstler mit seinen allegorischen Bezeichnungen gehen? So weit als er allen Menschen, die zu dem Genuß der Künste berechtigt sind, verständlich zu bleiben glauben darf: und er darf es alsdann, wann das Zeichen von der Art ist, daß wir dabei mehr an die bezeichnete Sache, als an das Zeichen selbst denken. Das Zeichen kann aber zwiefacher Art seyn, entweder ein bloßes Symbol, ein allegorisches Bild, oder eine allegorische Vorstellung.

Die einzige Art, wie wir in den bildenden Künsten darüber verständigt werden, daß ein vorgestelltes Objekt das Merkmal einer von seiner natürlichen Bedeutung abweichenden Vorstellung sey, ist die örtliche Zusammenstellung eines Objekts mit einem andern, das wir in der Natur mit diesem zusammen anzutreffen nicht gewohnt sind. Indem wir dem Grunde der Vereinigung nachspüren, so treffen wir auf das unsichtbare Verhältniß, und dies Verhältniß muß die unsichtbare Vorstellung ausfüllen.

Ein Hirt mit einem Lamme, ist für den bloßen Anblick ein Hirt mit einem Lamme. Ein Heiliger mit einem Lamme, ist ein Mensch voll Sanftmuth: denn das Verhältniß zwischen beiden ist die Eigenschaft, worin sie beide zusammentreffen, und ohne

welche

welche wir die Vereinigung uns nicht erklären können.

Wenn man alle guten, das heißt, leichtverständlichen Symbole durchgehen will, ich bin gewiß, man wird meinen Satz bestätigt finden.

Eine Hieroglyphe ist vom Symbol dadurch unterschieden, daß ihre Verständlichkeit blos auf Verabredung beruht. Sie sollte eigentlich ganz von dem Gebiete einer Kunst ausgeschlossen seyn, die blos durch den Anblick lehrt. Aber viele derselben sind einmal aufgenommen. Der Künstler wende bei ihrem Gebrauche nur die Behutsamkeit an, daß er prüfe: ob sie allgemein anerkannte Attribute sind; das heißt, ob sie in der Welt des Künstlers in Gemählden, Statuen u. s. w. stets mit einem gewissen Objekt verbunden angetroffen werden? Von dieser Art sind die Nachteule der Weisheit, der Spiegel der Klugheit u. s. w.

Die besten Symbole in Rücksicht auf Deutlichkeit, sind diejenigen, welche die Natur der Attribute haben; und unter diesen scheinen wieder diejenigen die besten zu seyn, welche die unsinnliche Kraft, die bezeichnet werden soll, als Werkzeug anwendet, wenn die Menschen ihr Daseyn aus ihren Würkungen erkennen. Das Buch des Gelehrten, der Pinsel des Mahlers, die Keule des Starken u. s. w. sind von dieser Art [5]).

Den zweiten Rang nach diesen scheinen diejenigen Symbole einzunehmen, welche sich durch eine Eigen-

5) Vielleicht aber gehören diese Wiedererkennungszeichen auch gar nicht zu Symbolen.

genschaft auszeichnen, die der Eigenschaft, die ich bezeichnen will, völlig ähnlich ist. Z. E. das Lamm, Bild der Sanftmuth, der Adler, Bild des Scharfsinns, der Löwe, Bild der Stärke u. s. w. Die allergewöhnlichsten Erfahrungen leiten auf die Aehnlichkeit, auf den Grund des Verhältnisses, den ich mir sichtbar nicht erklären würde.

Aus dieser Bemerkung sind, wie ich glaube, jene allegorischen Bilder entstanden, welche unter menschlichen Figuren die Abstrakta gewisser Tugenden oder moralischer Vollkommenheiten darstellen, und blos in dieser Rücksicht können sie für deutlich, mithin für gut gehalten werden. Man hat nämlich bemerkt, daß eine hervorstechende Eigenschaft der Seele, die Fertigkeit nach gewissen Regeln übereinstimmend zu handeln, auf die Formen des Körpers einen solchen dauernden Eindruck mache, daß man sich auf gewisse Weise berechtigt halten könne, in allen Fällen, wo man dieselbe Form antrifft, auf einen ähnlichen Hauptzug im Charakter zu schließen. Diese Form hat man nach den einzelnen Erfahrungen zu einem Architypus, zu einem Modell aller ähnlichen Charakterbezeichnungen verstärkt, und daraus sind nun unsere Sanftmuth, Glaube, Gerechtigkeit, und wie die übrigen Abstrakta alle heißen mögen, entstanden. Das Unglück ist, daß viele dergleichen Beschaffenheiten der Seele der bloßen Form nach nicht wohl von einander zu unterscheiden sind, daher denn eine große Unbestimmtheit über diejenige, die hier eigentlich gemeinet sey, entstehen würde. Um diesem Uebel abzuhelfen, hat man wieder seine Zuflucht zu unbelebten Symbolen nehmen, auch wohl, um die Einförmigkeit

keit zu vermeiden, die Figuren in Handlung setzen müssen.

Hier warne ich den Künstler nur vor dem Fehler: seiner allegorischen Menschenfigur keine Form zu geben, ihr keine Handlung beizulegen, welche der ursprünglichen Fähigkeit oder Fassung der Seele widerspricht, welche die bezeichnete Eigenschaft voraussetzt. Das Attribut wird den Fehler der Zweideutigkeit und Unverständlichkeit eher verstärken, als verbessern.

So viel über allegorische Bilder. Wie ich über allegorische Vorstellungen denke, darüber habe ich mich schon an mehreren Orten erklärt; ich will hier weiter nichts darüber anführen.

Bei Grabmälern kann eine besondere Art von allegorischen Bildern und Vorstellungen angebracht werden, welche Algarotti [6]) und nach ihm Mendelsohn [7]) angerathen haben: nämlich die Darstellung specieller Begebenheiten aus der Geschichte, bei denen die unsinnliche Eigenschaft, von der man einen Begriff geben möchte, bei ähnlichen Veranlassungen besonders geschäfftig gewesen ist.

So hat die Kaiserin von Rußland auf die Dienste, welche der Fürst Orlow dem Vaterlande durch seine nützlichen Anstalten zur Abwendung der Pest, selbst mit der augenscheinlichsten Gefahr des Lebens, geleistet hat, eine Medaille schlagen lassen, auf deren einen Seite das Brustbild des Fürsten, auf der andern aber Curtius, der sich in den Abgrund stürzt, um sein

6) Saggio sopra la pittura.

7) Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.

sein Vaterland von einer verderblichen Plage zu retten, sehr glücklich abgebildet sind. In ein ähnliches Verhältniß ließe sich ein Basrelief von dieser Begebenheit mit dem Grabmale des Fürsten bringen. Andere, aber, wie ich glaube, minder glücklich gewählte Beispiele führen die angezogenen Schriftsteller an; nur darin haben sie völlig Unrecht, wenn sie glauben, daß die Darstellung einer solchen würklichen Begebenheit auch im Gemählde allgemein verständliche Allegorie seyn könne. Ein Gemählde ist ein für sich bestehendes Ganze, wobei das örtliche Verhältniß wenig oder gar nicht in Anschlag kömmt: Kein unbefangener Beschauer wird darauf fallen, daß der gemahlte Curtius etwas anders bedeuten solle als die Geschichte selbst: und als gemahlte Erklärung des gemahlten! — dafür eben so gut den Zettel aus dem Munde. Münzen hingegen, Grabmäler, Kunstwerke, wo viele Künste und Kunstarten zusammentreten, um ein Ganzes zu bilden, das nebenbei absichtlich überliefern soll; da giebt das örtliche Verhältniß des einen Theils zu den übrigen die Beziehung, die ich auffinden möchte.

Soll die Figur des Verstorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden? Die Frage wird nicht entschieden, sondern nur als

Soll die Figur des Verstorbenen handelnd oder ruhend gebildet werden?

Ich will die Gründe für und gegen hier nicht erörtern. Nur die einzige Bemerkung: Die Alten, bei denen die liegende Figur, außer in Flußgöttern, ungewöhnlich war: legten gemeiniglich die Abbildungen der Verstorbenen auf den Deckel ihrer Sarcophagen nieder. War es blos die bessere Form des Sarcophags, oder war es die Nebenidee von Ruhe im Tode, die ihnen dieses anrieth?

Ich

Ich entscheide nichts! Allein darum bitte ich den Künstler: keine Handlung, die dem Eindruck von Schönheit schade, keine, die eine Thätigkeit anzeige, deren Grund nicht vollständig aus dem Bilde selbst zu erkennen sey! [8])

Warnung aufgeworfen.

* * *

Ich gehe nun zu den Kunstwerken selbst über.

Bemerkungen über die Kunstwerke im Einzelnen.

In der Halle vor der Kirche.

Die Ritterstatuen Constantins, und Carls des Großen, die erste von Bernini, die zweite von

8) Ich muß bei dieser Gelegenheit ein Wort über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Nahl sagen, welches sehr berühmt ist — bei Schriftstellern. Ich habe es nicht gesehen, aber nach dem Kupfer zu urtheilen, muß es doch viel wider sich haben. Der Stein zerspringt bei dem Schall des himmlischen Machtworts der Auferweckung, die Auferstehende steigt hervor mit dem Kinde, dessen Geburt ihr das Leben gekostet hatte, und das gleich darauf seiner Mutter folgte.

Zweifel über das Grabmal der Madame Langhans von Hrn. Nahl.

Der Ausdruck dieser Handlung, sagt man, sey vortrefflich. Allein Ausdruck einer Handlung ist in der Sculptur nicht Hauptsache, es sind die Formen des Körpers, und diese sind durch den zerspringenden Stein größtentheils versteckt. Dazu hat der Künstler nicht bedacht, daß ein zerspringender Stein in der Sculptur immer nur ein halbzersprungener bleibe, der die arme Frau, die dazwischen steckt, für das Auge kneift. — Die ähnliche Idee der Mutter des le Brun, die beim Schall der Posaune aus dem Grabe steigt, in der Kirche St. Nicolas du Chardonnet zu Paris, mag wohl zu dieser die Veranlassung gegeben haben.

von Cornaccini: beide mittelmäßig. Die Statue des Bernini gleicht einem Theatergott, der auf einer Maschine durch die Lüfte fahren will, und sich fürchtet, daß das Seil zerreisse.

Inwendig in der Kirche.

Nicht weit vom Eingange, vier Kinder von weißem Marmor, welche Gefäße von gelben Marmor halten, worin Weihwasser aufbehalten wird. Die Kinder sind so aufgeblasen schwülstig, daß man sie für wassersüchtig halten sollte. Die Gefäße haben die Form von Muscheln. Der Geschmack, der darin herrscht, scheint mir zu willkührlich.

In den Nischen der Pilaster des Schiffs und des Kreuzganges: Statuen der Stifter verschiedener geistlichen Orden, von weißem Marmor. Die mehresten sind unter aller Kritik. St. Domenico von le Gros, und St. Bruno von Slodz, verdienen vielleicht allein eine Ausnahme von diesem Urtheil. Der erste hat einen guten Kopf, ob gleich nicht von edlem Charakter. Die Stellung ist immer noch zu gezwungen, weil der Künstler die Regel des Contraposto ohne Ueberlegung angewandt hat; das gewaltsame Vor- und Zurückstrecken der Glieder ohne sichtbare Veranlassung zur Bewegung, wird, vorzüglich bei einzelnen Figuren, immer eine Thorheit bleiben. Das Nackende scheint richtig, aber hart und eckig gezeichnet zu seyn. Man vermißt in dem Spiele der Muskeln das Fließende, die feinen und zarten Uebergänge, die man selbst in den colossalischen Figuren der Alten bewundert. Der

Falten-

Faltenschlag ist schlecht, und der Bildhauerei nicht angemessen.

St. Bruno ist in der Handlung vorgestellt, wie er die Bischoffsmütze ausschlägt, die ein Engel ihm darbietet, und sich an dem Rosenkranze und dem Todtenkopfe genügen läßt. Der Ausdruck ist gut, weil er bestimmt, deutlich und vollständig ist; aber der Stellung merkt man doch wieder die unselige Manier des Contraposto an. Die Gewänder sind so schwerfällig, daß man sie eher für steinernes Symbol von Gewändern, als für würkliche Darstellung derselben halten sollte.

In den Nischen unter der großen Kuppel, vier Statuen, unter denen allein bemerkt zu werden verdient:

† Der heilige Andreas von Fiammingo. Der heilige Andreas von Fiammingo.

Man hatte mir immer diese Figur unter den berühmtesten der neueren Zeit genannt. Es kann seyn, daß mein Geschmack durch den Anblick der Antiken verwöhnt war, als ich zu dieser Statue hinzutrat; ich fand nichts als eine große Masse von Stein, die einem Menschen sehr ähnlich sahe, und der der Bildner gern recht viel Leben und Thätigkeit hätte geben mögen. Es kam mir vor, sage ich, als wenn Fiammingo, um dem prophezeienden Vorwurf des Bernini zu entgehen, daß er nur ein großes Kind bilden würde, den Einfall jenes alten Künstlers habe realisiren wollen, der sich erbot, dem Berge Athos die Gestalt Alexanders des Großen zu geben.

Die Wahl der Formen paßt sich zu dem Begriff eines gemeinen Fischers; Schönheit der Formen,

Individualität eines allgemeinen Charakters sucht man vergebens. Die Stellung ist academisch, der Ausdruck affektirt. Die Gewänder bilden Falten von großen Massen, in denen das Licht vortrefflich aufgefangen, und bequem vom Schatten abgetheilet wird: aber sie verhüllen das Nackende anstatt es zu bedecken. Die Zeichnung, die Verhältnisse sind im Ganzen richtig, inzwischen wirft man dem linken Beine vor, daß es nicht recht mit der Hüfte zusammenhänge. Und wie sehr fehlen die feinen Uebergänge einer Muskel in die andere, welche die colossalischen Statuen der Alten auszeichnen!

Die Mosaiken an der Kuppel sind schlecht gezeichnet, und viel zu fein für die Entfernung und die Größe des Orts.

In der ersten Capelle zur Rechten.

Pietà von M. Angelo Buonarotti.

† Eine berühmte Pietà, oder Madonna bei dem todten Christ, Gruppe aus Marmor von M. Angelo Buonarotti. Hr. Dr. Volkmann rühmt den Ausdruck von Traurigkeit in der heil. Jungfrau: aber mir scheint er verfehlt, und mehr mürrische Unzufriedenheit als Schwermuth auszudrücken. Die Figur Christi ist zu mager, zu knöchern, und die Gelenke sind wie zerschlagen. Die Madonna ist zu jung gegen ihren Sohn. Taille und Hüften sind zu lang, die Extremitäten zu klein. Man wirft dem einen Arm vor, daß er ausgesetzt sey. Ihr Gewand beutelt sich statt Falten zu schlagen: eine Würkung die man von einem nassen Gewande, das an der Haut klebt, vermuthen kann.

Diese

Diese Fehler abgerechnet, ist die Zeichnung richtig, und die Behandlung weich.

In einer kleinen Capelle darneben.

Ein antiker Sarcophag, in dem ehemals die Gebeine des Probus Anicius geruhet haben, mit einigen Basreliefs. Er diente lange in dieser Kirche zum Taufstein.

Auf dem Wege aus dieser Capelle in die zweite.

Das Grabmal der Königin Christina von Schweden.[9]) Das Sarcophag ist sehr klein, und das Medaillon mit ihrem Bildnisse, von Giardini in Metall gegossen, sehr groß. Der Rumpf dieses Kopfes könnte in dem Sarcophag nicht liegen. Dies macht einen Uebelstand. Der Todtenkopf mit einer Krone von geflügelten Seraphims ist eine lächerliche Idee. Die Kinder aus Marmor sind von Ottoni, das Basrelief ist von Theodon.

In der zweiten Capelle.

Eine Copie des heiligen Sebastians nach Domenichino, von Christofari [10]) in Mosaik gebracht.

9) Nicht das Ganze, wie Hr. Volkmann schreibt, ist von Theodon, sondern nur das Basrelief.

10) Fabius und Petrus Paulus Christofori oder Christofari, Vater und Sohn, die Füßli irrig Christofano nennt, haben die musivische Mahlerei zuerst zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit gebracht.

Zwischen dieser Capelle und der dritten.

Grabmal des Pabstes Innocentius XII. Der Pabst ist sitzend vorgestellt. Die Gerechtigkeit und die christliche Liebe stehen zur Seite. Das Werk ist von Filippo della Valle, und mittelmäßig.

Grabmal der Gräfin Mathildis. Ihre Figur steht in einer Nische. Unter ihr ein Sarcophag mit einem Basrelief, und dabei zwei Engel, welche ein Schild mit der Innschrift halten. Bernini hat das Ganze angegeben, die Statue der Gräfin aber selbst verfertigt. Der Kopf ist reizend, die Figur aber zu kurz: die Gewänder haben keine Wahrheit. Die Engel sind schlecht componirt. Der eine beißt sich in den Finger, der andere stützt sich auf den Elnbogen.

Das Basrelief stellt den Kaiser Heinrich den IV. vor, der zu Canossa vor dem Pabste Gregorius dem VII. auf den Knien liegt. Es ist von guter Anordnung, aber schlecht ausgeführt.

Die übrige Arbeit, selbst an den Zierrathen ist sehr besorgt, und das Ganze bildet eine schöne Gruppe.

In der dritten Capelle.

Die heilige Dreieinigkeit von Pietro da Cortona. Der Ausdruck in der Figur Gottes des Vaters ist übertrieben. Die Färbung aber kräftig.

Außerhalb.

Grabmal Gregors XIII. von Camillo Rusconi. Der Sarg ist gegen die Statue des Pabstes zu klein. Zu den Seiten, die Statuen der Religion

und

und der Stärke: die eine hält die Werke des Pabstes, die andere hebt das Tuch auf, womit der Sarg bedeckt ist. Die Stellungen sind übertrieben. Das Fleisch scheint von Wachs zu seyn, und das Gewand ist zu schwerfällig, zu eckigt in den Falten. Die Figur des Pabstes ist die beste unter den dreien. Das Basrelief an dem Sarcophag stellt die von Gregorius dem XIII. veranstaltete Verbesserung des Kalenders vor.

Vierte Capelle.

† Die Communion des heil. Hieronymus, nach Domenichino von Christofari in Mosaik gebracht. Es ist eines der besten in der Kirche, und wird immer dazu hinreichend seyn, die musterhafte Anordnung in diesem Gemählde auf die Nachwelt zu bringen.

Auf dem Altare linker Hand an dem großen Kuppelpfeiler.

Der heilige Basilius der vor dem Kaiser Valens, der in Ohnmacht fällt, Messe liest, nach Subleyras in Mosaik gebracht. Es gehört zu den guten muswischen Arbeiten.

Diesem Altare gegen über ist jetzt das Grabmal Benedikt des XIV. von den Cardinälen die er ernannt hatte, errichtet worden. Es ist von Guaspro Sibilla, einem Römer. Die Zusammensetzung ist nicht schlecht. Der Pabst steht, und er scheint der erste zu seyn, der in dieser Stellung, wenigstens in der St. Peterskirche, vorgestellet ist. Die Figur hat etwas edles: inzwischen wünschte ich sie

noch natürlicher, weniger gedreht in der Stellung. Von den zwei Figuren zur Seite stellt die eine die Uneigennützigkeit vor: sie schlägt das Geld aus, das ihr angeboten wird. Die Bedeutung der andern habe ich vergessen. Sie haben keinen Ausdruck, und das Gewand trägt das Gepräge des Kirchenstils an sich.

Auf dem Altare zur Rechten ist der heilige Wenceslaus nach Caroselli,[11]) ein höchst mittelmäßiges Gemählde.

Auf dem Altare zur Linken, die Marter des heiligen Erasmus, nach Poussin, von Christofari in Mosaik gebracht.

Das Gewölbe ist blos mit vergoldeter Stuccaturarbeit geziert, nicht, wie Herr Volkmann berichtet, zu gleicher Zeit mit Mahlereien nach Tapeten von Raphael.

Am großen Kuppelpfeile linker Hand, Petrus der auf dem Meere wandelt. Mosaik nach Lanfranco.

Ueber dem folgenden Altare zur Rechten.

Der Erzengel Michael, Mosaik nach Guido Reni, nicht nach Giuseppe d' Arpino, wie es Hr. Dr. Volkmann anzudeuten scheint. Die Arbeit ist von Calandra.

Gegen über.

† Die heilige Petronilla nach Guercino, das Meisterstück des Christofari und das schönste musivische Gemählde, das mir bekannt ist.

Das

11) Schüler des M. Angelo da Carravaggio.

Das Monument des Pabsts Clemens X. ist in jedem Betracht mittelmäßig.

An dem Gewölbe der hintersten Tribüne sind keine Gemählde, wie Hr. Dr. Volkmann schreibt, sondern blos Zierrathen von Stucco.

Der Stuhl des heil. Petrus, la Catedra di St. Pietro, ist in einem andern Stuhle von vergoldetem Bronze aufbewahrt. Diesen halten die vier Kirchenlehrer: Ambrosius, Augustinus, Athanasius, und Chrysostomus, alle in Bronze. Sie stehen auf einem Postamente von Marmor. Am Fuße des Ganzen ist ein Altar, über dem Stuhle aber ist die päbstliche Krone befindlich, und noch höher schwebt eine Glorie von Engeln. Diese wird von den hintersten Fenstern, welche gelb sind, erleuchtet, und der heilige Geist schwebt dazwischen in Gestalt einer Taube. Catedra di St. Pietro.

Die Erfindung dieser Masse ist sehr ingeniös: aber in der Ausführung frappirt sie nur das erste Mal, nachher verliert sie immer mehr und mehr. Selbst bei dem ersten Anblick bemerkt man eine gewisse Unordnung die misfällt. Aber wenn man nun im Einzelnen zu untersuchen anfängt, so wird man so unwillig, daß ich für mein Individuum dies für die bildende Kunst so unbeträchtliche Werk nie habe ansehen können, ohne das Metall zu bedauern, was daran verschwendet ist. Theatralische Stellungen, unbedeutende oder gezierte Gesichtsbildungen, Gewänder wie Felsen, überladene Zierrathen von schlechtem Geschmack: Alles erinnert an die Fehler des Kirchenstils, dessen Hauptbeförderer, Bernini, auch Verfertiger dieses Werkes ist.

Zur Rechten von dem Stuhle Petri ab:

Grabmal des Pabstes Urban VIII. von Bernini.

Das Grabmal Urbans VIII. gleichfalls von Bernini. Der Kopf an der Figur des Pabstes aus Bronze ist ein gutes Bildniß, obgleich das Spiel der Muskeln fließender seyn könnte. Aber der Körper ist zu kurz: und der Faltenschlag des Gewandes unnatürlich, und dem Nackenden wenig vortheilhaft. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur die Partie auf dem rechten Knie betrachten.

Unter dieser Statue ein Sarcophag an dem der gebrochene Giebel keinen reinen Geschmack verräth. Zu beiden Seiten eine Carita und die Gerechtigkeit. Die Caritä hat ganz das Aussehn einer niederländischen Amme: ihr Lächeln würde einer Buhlerin anstehen, und die schlaffen Formen, die ungeheuren Brüste mit großen Warzen widersprechen diesem Charakter nicht. Die Kinder sind von gemeiner Natur und wassersüchtig; ihre Stellungen sind schlecht gewählt. Die Gerechtigkeit hat noch weniger Anspruch auf unsern Beifall. Das Gewand schwerfällig, im kleinlichen Stile, entzieht das Nackende dem Auge ganz. Der Tod als Skelett, der den Nahmen des Pabstes in ein Buch zeichnet, ist eine ekelhafte, und die drei Bienen, die von dem Wappen des Pabstes aus an den Sarg hinaufkriechen, eine kindische Idee.

Was hat denn dieses Werk für sich, daß es ungebildete Augen noch anzieht? Niederländische Treue im Detail, den Schein mahlerischer Würkung, und die Behandlung des Marmors, der unter Berninis Händen zu Wachs wurde. Mit dem Bronze verstand er nicht so gut umzugehen.

Gegen

Gegen über, zur linken Seite der Catedra Petri.

† Das Grabmal Pauls des Dritten von M. Angelo Buonarotti angegeben, und von Guglielmo della Porta ausgeführt. Grabmal Pauls III. von M. Angelo Buonarotti, und della Porta.

Es scheint mir das Beste in der Kirche zu seyn, weil es die meisten Schönheiten im Detail hat. Die Masse des Ganzen kann hingegen nicht zum Muster dienen, und die Zierrathen sind von schlechtem Geschmack. Die Figur des Pabstes in der Höhe ist gut gedacht, und hat der Incorrektionen in der Zeichnung ungeachtet, (denn das Obertheil ist zu lang und das Untertheil zu kurz,) einen wahren und bestimmten Ausdruck. Es ist der eines gutmüthigen Alten. Die unten liegenden allegorischen Figuren stellen die Klugheit und Gerechtigkeit vor [12]). Der Kopf dieser letzten Tugend scheint ein Portrait zu seyn, und läßt auf einen muntern Charakter und viel Temperament schließen. Er ist nicht idealisch schön, aber doch wohlgefällig. Die Haare sind nicht gut gearbeitet, und ähneln Schlangen. Das Ohr scheint unproportionirlich klein zu seyn. Die Stellung ist für den Ort zu wollüstig. Man kann das bronzene Gewand, mit dem sie bedecket ist, abnehmen lassen, dann bemerkt man an dem Körper, was auch schon die Extremitäten anzeigen, daß die Formen zu rund gearbeitet sind, und das Spiel der Muskeln nicht genung andeuten. Inzwischen bleibt es immer eine schöne Figur.

12) Nicht die Religion, wie Hr. Volkmann schreibt, sie hält die Fasces.

Die Klugheit ist unter der Figur eines alten Weibes abgebildet; sie ähnelt aber mehr einem rüstigen Greise, dem man Frauenskleidung angezogen hat. Das Spiel der Muskeln ist gut. Das Gewand zeigt das Nackende gehörig an.

Man darf von diesen Statuen im Ganzen sagen, daß wenn sie gleich keineswegs fehlerfrei sind, sie dennoch ihrer ausdrucksvollen Köpfe, natürlichen Stellungen, vieler Schönheiten im Einzelnen, und der guten Behandlung des Marmors wegen, unter die besten neueren Werke gehören.

Das Grabmal Alexanders des VIII. von Rossi ist mittelmäßig. Das Basrelief, welches eine Canonisation vorstellt, ist daran das Beste.

Linker Hand am ersten Altar des Kreuzganges: Der Apostel Petrus der einen Lahmen heilt, nach Mancini, einem Schüler des Ciguani, in Mosaik.

Am Altare darauf.

Attila, Basrelief von Algardi.

† Das berühmte Basrelief des Algardi. Attila wird auf Befehl des Pabstes Leo von den Aposteln Paulus und Petrus vor den Mauern Roms weg vertrieben.

So hat unser Künstler die Idee Raphaels, der den Barbaren gerührt von einem heiligen Schauer zurückkehren läßt, abgeändert, und dadurch mehr Feuer in seine Composition gebracht. Ich will ihn nicht ganz tadeln; vielleicht ist der letzte Ausdruck bestimmter, und allgemein verständlicher.

Hier haben wir ein Basrelief, ganz nach Art eines Gemähldes angeordnet: Es sind nicht blos mehrere Figuren, sondern auch mehrere Gruppen auf verschiedenen

schiedenen Planen nach den Regeln der Gruppirung und des Helldunkeln hinter einander gestellt. Dies war die Art der Alten nicht. In ihren guten Basreliefs, stellten sie die Figuren entweder neben einander, oder doch auf einen Plan, oder wenigstens nicht mehr als zwei derselben hinter einander.

Ich glaube, die Alten hatten Recht, und wir Neueren, die wir ein Basrelief als ein Gemählde betrachten, wir vermengen die Gränzen, welche die Natur der Sache für beide Kunstarten festgesetzt hat.

Ein Basrelief ist kein Gemählde: die Anordnung desselben folgt besondern Regeln.

Es läßt sich besser fühlen als beschreiben, welcher Nachtheil für Illusion und Harmonie der Schatten und Lichter aus der mahlerischen Anordnung eines Basreliefs zu befürchten steht. Ich will nur einen Theil desselben angeben, auf die Gefahr von dem bloßen Leser nicht ganz verstanden zu werden. —

Wenn mehrere weiße runde Körper auf einer weißen Fläche von einander abstehend erscheinen sollen, so kann dies nicht anders geschehen, als wenn der Künstler diese Fläche aushölet: Die größte Erhobenheit für die erste Figur, die nachfolgende für die zweite, und so immer stufenweise weiter ausspare. Natürlicher Weise müssen aber der Plan, auf dem diese Figuren stehen, der Himmel, unter dem sie handeln, die Seitenwände, die sie umschliessen, u. s. w. mit ausgehölet werden. Hier ist es nun fast unmöglich, dem Beschauer einen Raum zu zeigen, der mit dem Umfange der Körper, die darin befindlich sind, nur in einem entfernten Verhältnisse stände. Die Figuren scheinen auf einem abhängenden Orte zu schwanken, und wir versehen uns zu ihnen mit jedem Augenblicke, daß sie herabglitschen, und uns entgegen rollen werden. —

Es

Es liegt schon bei dem Basrelief, das eine einzige Figur erhoben zeigt, eine gewisse Verabredung zum Grunde, die halbrunde Form als ganz rund anzunehmen. So hart an die Fläche gepreßt steht kein runder Körper, daß der seitwärts fallende Lichtstrahl nicht durch die Abweichungen jenes Körpers von der Mauer an einigen Stellen durchfallen sollte: und allemal wird der Umfang des Schlagschattens, die Stärke des höchsten Lichts, und die Degradation der Halbschatten uns gar leicht belehren, ob die Figur halb oder ganz rund sey. Inzwischen diese kleine Unwahrscheinlichkeit schenken wir zu Gunsten des Vergnügens, das uns die Darstellung übrigens macht. Wenn nun aber der Künstler mehrere Körper auf einander pöckelt, mir respektive sechsachtel, vierachtel, zweiachtel, einachtel runde Figuren für vier Ganze verstellen, und das Streiflicht, welches durch die Abweichungen eines Körpers von dem andern nothwendig durchfallen muß, überher in den Kauf haben will, so heißt dies doch offenbar meine Gutherzigkeit misbrauchen. —

Man pflegt oft die vorher angegebene stufenweise Proportion zu überschreiten, die dem Beschauer zunächst stehende Figur einer Gruppe stark hervorzuheben, die entfernteren aber sehr flach zu halten, so daß ohngefähr die erste sich zu der folgenden wie siebenachtel zu einachtel oder wenigstens wie dreiviertel zu einviertel verhält: Neue Unwahrscheinlichkeit! Warum erscheint von zwei bis drei Figuren, die sich einander so nahe stehen, um eine Gruppe zu bilden, die eine meinem Auge so nahe, die andere so fern? Sie sind alle drei noch in der Distanz,

in

in der ich die Form völlig prüfen, das Runde als würklich rund würde betasten können. —

Geht nicht ohnehin bei dieser Verfahrungsart alle Harmonie von Licht und Schatten verloren? Die starken und ungleichen Absätze bringen Schlagschatten von so verschiedenem Umfange hervor, daß die zum wohlgefälligen Eindruck des Ganzen so nöthige Degradation des Hellen zum Dunkeln gänzlich zerstört, und mein Auge durch unangenehme Sprünge von dem sehr hellen Lichte, und dem damit correspondirenden starken Schatten der hoch erhobenen Figur, auf das matte Licht, auf den damit wieder im Verhältniß stehenden matten Schatten der flach gehaltenen Figur geführet wird. —

Bei der Darstellung großer Fernen hat der Künstler im Basrelief mit noch größeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Verkleinert, verschmälert er seine Figur nach den Regeln der Linienperspektiv in einem beträchtlichen Grade, so wird, wenn er zu gleicher Zeit die Regeln der Luftperspektiv beobachten will, die entfernte Figur so flach, so duftig erscheinen müssen, daß sie einer Erhobenheit nicht mehr fähig bleibt, mithin für den Meissel, der ihr Daseyn nur durch Erhobenheit begreiflich machen kann, verschwindet. Beobachtet er die Luftperspektiv nicht, will er die Figur erhobener bilden als die Ferne, als das Ziel des vorn zufallenden Lichtstrahls es zuläßt; so wird die kleine aber dicke Figur zum nahen Zwerge. —

Man hat Unrecht ein Basrelief mit einem Gemählde aus dem Grunde zu vergleichen, weil beide auf einer Fläche arbeiten. Der Pinsel hat ganz andere Mittel Cavitäten zu bilden, sich Raum zu verschaffen,

schaffen, als der Meissel. Er stellt den Beschauer an einen dunkeln Ort, und zieht den Vorhang eines erleuchteten Theaters auf. Die dunkle Figur auf dem Vorgrunde, die nicht anders, als zwischen jenem und dem Orte im Hellen angenommen werden kann, lösset sich gleich von dem übrigen ab, tritt vor, und stößt die hellerere Partie zurück. Diese wird durch ein Licht erleuchtet, dessen Quelle in dem Bilde selbst liegt. Der Mahler kann es daher leiten wie er will: er kann es hinter die Figuren her fallen, und diese dadurch rund erscheinen lassen: er kann, wenn er ein neues Repoussoir für nöthig hält, nur einen Streifschatten in der Mitte des Bildes anbringen, der wieder den helleren, aber nach den Regeln der Luftperspektiv abgeschwächten Hintergrund zurückschiebt. Er braucht nicht zu fürchten, daß das Licht, das er hinten wieder zuströmen läßt, dem vorderen Schaden thue: Er hat den Grad der Stärke der Farben in seiner Gewalt, er läßt sie so erscheinen, wie die Maaße der zwischentretenden Luft sie in der Ferne modificirt, mithin unterscheidet mein Auge durch den bloßen Anblick, der Farbe das Licht auf zehn Schritt von dem Lichte auf hundert. Endlich darf man nicht vergessen, daß in einer sehr großen Entfernung, wo die Impression, welche das Licht auf Erhöhung und Vertiefung der Formen macht, den Körper von der Fläche nicht mehr abheben würde, wo dieser so zu sagen mit der Luft zusammen fließt, die Wahrnehmung der bloßen Farbe diesen als Form von der Fläche abhebt.

Diese Gründe, der Mangel an Wahrheit, und eigentlich mahlerischer Würkung, hingegen der höhere Anspruch, den die runde oder halbrunde Bildnerei

auf

auf Darstellung schöner Formen im Einzelnen hat, bestimmen meinen Geschmack für solche Basreliefs, die eine Reihe schöner Gestalten in abwechselnden Stellungen neben, nicht hinter einander, vorstellen. Ich finde dazu solche Sujets am geschicktesten, die ich mir als Processionen, Tänze u. s. w. an einer Wand hergehend denken kann: und diese finde ich von den Alten am häufigsten vorgestellt.

Die zweckmäßigsten Sujets für ein Basrelief sind diejenigen, welche reihenweise Aufstellung der Figuren neben einander in abwechselnden Stellungen motiviren.

Vielleicht tritt auch dieser Grund hinzu: das Basrelief ist seiner ursprünglichen Bestimmung nach nicht dazu ausersehen gewesen, als für sich bestehendes Kunstwerk zu gefallen. Es ist eigentlich architektonischer Zierrath: Friese, in der die menschliche Figur statt Laubwerks dient. Leichtigkeit, die mit der Anhäufung mehrerer Figuren in Gruppen schwerlich besteht, muß dessen Hauptcharakter ausmachen.

Das Basrelief, die halberhobene Arbeit würde sich demnach von der runden Bildnerei dadurch bei mir unterscheiden, daß sie die einzelne Gestalt neben der einzelnen Gestalt in solchen Handlungen vorstellt, die abwechselnde Stellungen, sich reizend schlängelnde Formen motiviren und in der Natur mit der Absicht vorgenommen werden, vor dem Beschauer aufzuziehen. Bacchusfeste, Tänze, triumphalischer Einzug, Begräbnisse, Hochzeiten u. s. w. scheinen mir hierzu besonders geschickt. Auch glaube ich, daß das Basrelief dazu bestimmt sey, mir Personen aus der Geschichte oder Fabel aufzuzählen, die ich mir in numerirter Vereinigung neben einander denke, z. E. die neun Musen, eine Götterversammlung u. s. w. Denn Ausdruck einer dramatischen Situation vermag das Basrelief, so wie das runde Bild, aus anderwärts

wärts angegebenen Ursachen, nur selten vollständig zu liefern.

So stände also das Basrelief zwischen der Statue und dem Gemählde in der Mitte, sowohl was Erfindung, als Anordnung betrifft.

Auf mahlerische Würkung aber, glaube ich, muß das Basrelief ganz Verzicht leisten. Unter andern auch darum: Jene Würkung besteht nicht ohne starke Abwechselung von Licht und Schatten, mithin im Basrelief nicht ohne starke Erhöhung und Vertiefung. Ich habe aber gefunden, daß diejenigen Basreliefs den wohlgefälligsten Eindruck auf mich gemacht haben, die wie ein sanfter Hauch auf die Fläche geblasen waren, und vorzüglich am Rande des Umrisses sanft und ohne Kante in den Grund liefen. Selten wird dies erreichbar seyn, wo die Figuren gar zu hoch herausgearbeitet sind.

Diejenigen Basreliefs sind die schönsten, auf denen die Umrisse der Figuren sanft in den Grund laufen.

Kann man sich darüber hinaussetzen, daß das Werk des Algardi Basrelief ist, so wird es als Gemählde großen Anspruch auf eine schöne Erfindung und Anordnung haben.

Fortgesetzte Beurtheilung unsers Basreliefs.

Die Figuren stehen jede am rechten Orte, die mahlerische Gruppirung, die Linien und Luftperspektiv sind gut angedeutet.

Der Ausdruck des Zorns in den Aposteln scheint mir übertrieben: Man kann ihnen mit Recht zurufen:

Tantaene animis coelestibus irae!

Die Wahl der Formen ist nicht die edelste, und in den Köpfen herrscht zu viel Einförmigkeit. Die Zeichnung scheint ziemlich correkt zu seyn: Die Gewänder der Apostel sind in Rücksicht auf mahlerische Würkung gut, in Rücksicht auf Wahrheit und

Schön-

Schönheit der Form zu willkührlich und schwerfällig. An der Behandlung des Marmors ist die Kunst, mit der die vordersten Figuren von dem Grunde abgelöset sind, zu bewundern.

Ich habe von Mengs gesagt, daß ein vortreffli- Charakter licher Bildhauer an ihm verloren gegangen sey, ich des Algardi. möchte vom Algardi sagen, es sey Schade, daß er kein Mahler geworden. Er war der Annibale Carraccio unter den Bildhauern: Ein großer Freund der Bestimmtheit und der Treue, und ein noch größerer von mahlerischer Würkung. Idee von Schönheit war ihm fremd: daher wählte er nicht immer edle Gestalten und opferte das Gewand dem Nackenden nicht genung auf. Er legte jenes in willkührliche Falten, die zwar das Licht gut auffangen, denen man aber das Willkührliche, das Studirte zu sehr anmerkt. Den Ausdruck der Minen übertrieb er, ordnete die Stellungen nach der Regel des Contraposto, und dachte sich überhaupt das Werk aus rundem Stein als ein flaches Gemählde. Seine Verhältnisse sind richtig, aber nicht von swelten Figuren genommen. Ich erinnere mich nicht sehr schöne weibliche Figuren von ihm gesehen zu haben: aber desto mehr Kinder von treuer aber gewöhnlicher Natur, Crucifixe und alte Köpfe. Seine Behandlung war fertig, aber nicht so weich und besorgt als die des Michael Angelo, Fiamingo und Bernini. Er lebte von 1598—1654. Er ist der Held des neueren Kirchenstils: die Meister, die sich darin ausgezeichnet haben, haben vom Bernini nur den Zusatz einer weichern Behandlung entlehnt.

Grabmal Alexanders des VII. über der kleinen Kirchthüre von S. Martha angegeben von Bernini, der selbst die Figur der Wahrheit verfertigt hat. Ich mag nicht darüber sprechen. Es ist die Staffel des schlechten Geschmacks, ohne Wahrheit, ohne Richtigkeit, ohne Adel.

Gegen über am Altare.

Fall Simon des Zauberers von Vani, Schüler des Baroccio. Man erkennt die Schule in einigen Gesichtsbildungen, die jedoch nicht so geziert sind, als die seines Meisters, und in der Färbung, die lieblich ist. Die Anordnung verdient Lob.

Auf den folgenden Altären bemerke ich noch: St. Thomas und den Christ von Passignani.

Den heil. Petrus, der einen Besessenen heilt, von Romanelli.

Statt des Gemähldes der Kreuzigung Petri, welches Hr. Dr. Volkmann hier anführt, hat man jetzt eine Copie von der Transfiguration Raphaels in Mosaik, aufgestellt. Sie ist, wie vorauszusehen war, sehr schlecht gerathen. Solche Bilder, deren Schönheit hauptsächlich auf Bestimmtheit der Zeichnung und des Ausdrucks beruhet, bildet das Mosaik nicht nach. Besser:

Den heil. Gregorius, der ein blutiges Kelchtuch zeigt, von A. Sacchi. Ich halte mich bei der Beurtheilung dieses Mosaiks nicht auf, da ich schon Gelegenheit gefunden habe, von dem Originale selbst zu reden. [13])

An

13) Dies gilt auch von den übrigen Mosaiken nach guten

An einem andern Altare:

Der Tod der Sapphira von Roncalli, Mosaik.

Das Grabmal Leo des XI. von Algardi gehört gewiß nicht zu den besten Arbeiten dieses Meisters. Die Figur des Pabstes ist zu kurz und schwerfällig: das Sarcophag zu klein.

Die beiden Tugenden haben ganz artige Köpfe und gute Gewänder.

Das Basrelief, welches Heinrich des IV. Abschwörung der reformirten Religion und Wiedervereinigung mit der katholischen vorstellt, verdient außer dem Vorwurf einer doppelten Handlung, auch den mehrerer Incorrektionen.

Das Grabmal Innocentius XI. ist höchst mittelmäßig.

Das Altargemählde der Empfängniß Mariä nebst dem heil. Franciscus und Antonius von Padua ist nicht, wie Hr Volkmann schreibt, von, sondern nach Bianchi in Mosaik gebracht.

Das Grabmal Innocentius des VIII. ganz in Bronze von Antonio Pallajolo.

Darstellung Mariä im Tempel nach Romanelli in Mosaik.

Das Grabmal der Maria Clementina Sobiesky ist von guter Erfindung. Es macht ein mahlerisches Ganze aus, und dieser Vorzug ist hier nicht am unrechten Orte.

In der letzten Capelle die Taufe Christi nach Carlo Maratti. Mosaik.

guten Gemählden, die entweder schon angezeigt sind, oder noch angezeigt werden.

Das Taufgefäß von Porphyr, das ehemals zum Deckel des Grabes Otto des II. gedient hat. [14])

* * *

Die neue Sacristei der St. Peterskirche.

An Kunstwerken findet man hier

Die Statue des Pabstes Pius des VI. von Agostino Penna einem Römer. Sie war während meines Aufenthalts in Rom noch in der Arbeit.

Auf dem Altare der Sacristei war zu meiner Zeit ein schönes Mosaik nach Guido Reni, die Kreuzigung des heil. Petrus, befindlich. Der Ort war aber so schlecht erleuchtet, daß man wenig davon erkennen konnte. Man vermuthete, es würde weggenommen werden, um ein Basrelief an dessen Stelle zu setzen.

In der Capelle der Canoniker hängt auf dem Altare ein Bild, welches die heil. Jungfrau, St. Anna und die Apostel Petrus und Paulus vorstellt. Viele halten es für ein Werk des Fattorino, andere des Carravaggio. Ich glaube, daß es aus der Schule des A. del Sarto sey.

Gegen über eine Madonna mit dem Kinde, die man für eine Arbeit des Giulio Romano ausgiebt. Wahrscheinlicher gehört sie einem andern Schüler Raphaels.

Ueber

14) Bald wird in dieser Kirche das Grabmal Clemens des XIII. von der Hand eines geschickten jungen Künstlers, Canova, eines Venetianers, zu sehen seyn. Die Figur des Pabstes, die zu meiner Zeit schon modellirt war, ist stehend gebildet.

Ueber den Thüren ein Paar Gemählde von einem neueren Meister, Cavallucci da Sermoneta. Sie sind sehr schlecht.

In dem Zimmer, worin sich das Capitel versammelt.

Eine äußerst schlechte Statue des heil. Petrus aus weißem Marmor.

Eine Grablegung von Lorenzo Sabbatini. Wie man behauptet, nach einer Zeichnung des M. A. Buonarotti.

Mehrere mittelmäßige Gemählde von Ghezzi.

† Sieben ziemlich wohl erhaltene Gemählde von Giotto: Der Heiland mit Engeln, der h. Petrus mit einem Cardinale, die Enthauptung des h. Paulus, die Kreuzigung des h. Petrus, mehrere Apostel und Heilige. Sie sind auf Goldgrund gemahlt, und ganz im Stile der Mosaiken aus der mittleren Zeit, in dem man eine überlieferte, aber freilich sehr alterirte Idee von dem Stile der Alten antrifft.

In der Capelle bei der Sacristei der Beneficiaten.

Der heil. Petrus, der die Schlüssel empfängt, von Muziano, sehr retouchirt.

Zwei schlechte Gemählde von Cavallucci.

In der Garderobe des Capitels.

Ein sehr verdorbenes Bild von Domenichino, den h. Joh. Chrysostomus vorstellend.

Zwei kleinere von Muziano, gleichfalls sehr verdorben.

Die h. Veronica von Ugo da Carpi, ohne Pinsel gemahlt.

In der Gallerie die zur Kirche führet.

Die Büsten des Cardinals Barberini, Benedikts VIII. und Pauls IV.

In einer Rotunde dicht vor dem Eingange in die Peterskirche.

Der heilige Andreas, eine Statue, die 1570 vom Cardinal Piccolomini verfertigt worden. Der Himmel bewahre, daß sich die Cardinäle nicht viel mit Verfertigung von Statuen abgeben! Dieses Probestückchen ist gräßlich gerathen. [15])

* * *

Kirche S. Adriano in Campo Vaccino. [1])

Der heil. Nolascus von Engeln getragen, am Altare bei der Sacristei, wird von einigen dem Carlo Veneziano, von andern dem Savonanzio Bolognese, und wieder von andern, dem Guercino zugeschrieben. Die Behauptung der Letztern scheint keinen

15) Eine sehr umständliche Beschreibung dieser Sacristei findet man in einem Buche unter dem Titel: Sagrestia Vaticana eretta dal regnante Pontefice Pio VI. e descritta da Francesco Cancellieri Romano 1784. Im Posaunentone geschrieben.

1) Hr. D. Volkmann S. 557. Titi S. 201.

nen andern Grund für sich zu haben, als daß die Schatten sehr schwarz sind: Denn übrigens hat es nichts von dem Stile des Guercino. Die Gruppe ist gut componirt.

* * *

Kirche Santa Agnese e Sta. Costanza, beide vor der Porta Pia. [2])

In der ersten.

Eine Statue der heil. Agnese. Gewand von orientalischem Alabaster, Extremitäten von Bronze. Der Meister ist Cordieri.

In der andern.

Alte Mosaiken, von schlechter Erfindung, und eben so schlechter Ausführung. Sie stellen Weinranken, Faunen, Knaben, Wagen mit Ochsen bespannt, und mit Oliven ꝛc. beladen, vor.

Ein schöner antiker Leuchter.

Eine große Begräbnißurne von Porphyr, mit Kindern, welche Bullen am Halse tragen, Blumenranken u. s. w. in Basrelief. Die Arbeit ist schlecht, allein man sieht, daß sie eine Copie nach einer viel besseren ist.

Ich vermuthe, daß beide Stücke jetzt ins Museum Clementinum gekommen seyn werden. Wenigstens hatte man dazumal, als ich in Rom war, die Absicht, sie dahin zu bringen.

2) Hr. D. Volkmann S. 260. Titi S. 298.

✲ ✲ ✲

Kirche S. Agneſe in Piazza Navona [3]).

Sie iſt voll von Basreliefs und Statuen, die aber alle mittelmäßig ſind.

Das Basrelief der heil. Agnes iſt von Algardi. Es ſtellt die Geſchichte dieſer Heiligen vor, wie ihre Unſchuld vor den Begierden der unzüchtigen Soldaten, denen ſie Preis gegeben war, gerettet iſt. Der Himmel ließ nämlich durch ein Wunder ſeiner Allmacht ihr Haupthaar zu einer ſolchen Länge anwachſen, daß ihr ganzer Leib unablöslich damit bedecket wurde. Die Wahl des Sujets iſt nicht vortheilhaft, und die Ausführung mittelmäßig.

✲ ✲ ✲

Kirche S. Agoſtino [4]).

Eſaias von Raphael. in fresco.

Das Wichtigſte in dieſer Kirche iſt † der Eſaias von Raphael, der an dem dritten Pfeiler linker Hand hängt. Man kann das Bild nicht recht mehr beurtheilen, da es äuſſerſt gelitten hat.

Der Kopf ſcheinet von großem Charakter, und im Stile der Antiken gedacht zu ſeyn. Der Stellung und den Gewändern merkt man Raphaels Bekanntſchaft mit dem Fra Bartolomeo da S. Marco an. Dieſe ſind in große Falten geſchlagen, welche das Nackende gut bezeichnen. Das Knie iſt bei den ältern Künſtlern ſehr berühmt geweſen, es hat aber am meiſten gelitten [5]).

Drei

3) Hr. D. Volkmann S. 425. Titi S. 130. und 467.
4) Hr. D. Volkmann S. 408. Titi S. 400.
5) Einige Anekdoten, welche dies Bild betreffen, kann man

Drei Gemählde von Guercino in einer Capelle des Kreuzganges rechter Hand. Das Mittelgemählde stellet die Heiligen, Franciscus, Rochus und Gregorius vor. Gedanke und Anordnung sind schlecht, Köpfe und Stellungen gut. Die Farbe, ob sie gleich kräftig ist, fällt in den nachgeschwärzten Schatten zu sehr ins finstre Rothe [6]).

Der heil. Franciscus, der die Ketzerei zu Boden wirft, ist ein ziemlich mittelmäßiges Gemählde; dagegen ist

Der heilige Jacob mit einem Alten und zwei Kindern ein desto merkwürdigeres Bild. Vielleicht gehören die Köpfe des Alten und eines der Kinder zu den besten, die Guercino je gemahlet hat; der Rest aber ist so schwach an Farbe, daß man ihn kaum diesem Meister beilegen sollte.

† Die andere Capelle im linken Kreuzgange hat Lanfranco gemahlt. Die Decke stellt die Himmelfahrt der Maria vor; das Altarblatt, die Krönung der Maria; eins der Seitengemählde den heil. Augustinus, der über das Geheimniß der Dreieinigkeit nachdenkt: Bei ihm steht ein Knabe, der Wasser aus dem Meere schöpft. Man will in diesem Knaben einen Engel sehen, der dem heiligen Augustinus die Warnung giebt: es sey leichter das Meer auszuschöpfen, als jenes große Geheimniß zu ergründen.

man beim Richardson nachsuchen T. III. p. 159. description des tabl. etc.

6) Hr. D. Volkmann nennt die Heiligen im Bilde anders.

Wäre dies würklich der Gedanke des Künstlers gewesen, welches ich dahin gestellet seyn lasse, so wäre es ein sehr unglücklicher. Aber wenn ich den Engel aus dem Bilde wegnehme, oder mir blos einen spielenden Knaben darunter denke; so ist der Ausdruck des Bildes vortrefflich, und ganz der Fassung angemessen, mit der die Seele über einen wichtigen Gegenstand nachdenkt. Die prüfende Mine des Heiligen stimmt sehr gut mit dem öden Orte, mit der Aussicht auf die unabsehliche Fläche des Meers, und mit der finstern Farbe des Bildes, die einer Dämmerung ähnelt, überein.

Das Gemählde auf dem Hauptaltare ist die schönste unter diesen von mir angegebenen Mahlereien des Lanfranco. Es sind Partien darin, welche Annibale Carraccio nicht besser hätte angeben können. Ueberhaupt gehören diese Werke unter die besten, die ich von diesem Meister kenne.

Der heil. Thomas, welcher Almosen austheilt, von Romanelli, ist beinahe ganz verblichen.

In der ersten Capelle beim Eingange linker Hand eine Hirtenanbetung von Michael Angelo da Carravaggio, von niedriger Wahrheit.

In der Capelle Pamfili † der heil. Thomas von Villanuova, welcher einer schönen Bettlerin, die ihr Kind säugt, ein Almosen reichet, von Ercole Ferrata in Marmor [7]). Der Ausdruck in dem Heiligen scheint verfehlt. Die Bettlerin zeigt eine reizende, obgleich etwas gedrehete

7) Richardson behauptet, Ercole Ferrata habe das Werk blos geendigt. Die Idee gehöre einem gewissen Caffa, einem Maltheser.

drehete Stellung. Das Ganze hat viel vom Stil des Bernini, aber der Gedanke ist vernünftiger.

† Das Monument des Cardinals Imperiali ist besser gedacht als ausgeführt. Eine Fama hebt den Deckel des Sarges ab, aus dem der Adler zum Himmel fliegt, welchen diese Familie im Wappen führt. Der Tod und die Zeit sind zu beiden Seiten des Grabmals in Fesseln geschlagen. Ueber dem Ganzen zu oberst, das Brustbild des Cardinals. Der Künstler dieses Werks ist Domenico Guidi [8]).

Es giebt noch einige andere Bildhauerwerke aus der Florentinischen Schule in dieser Kirche, und einige nicht schlechte Gemählde. Man kann beim Titi nachsehen.

* * *

Kirche S. Andrea di monte Cavallo oder de' Gesuiti. [9])

Die inwendige Verzierung dieser Kirche ist artig.

Einige Gemählde von Baciccio, manierirt in der Zeichnung, und grüngelb in der Farbe.

Die Mahlereien von Hiacynthus Brandi sind sehr schwarz, und gleichfalls manierirt.

Der heilige Andreas, dem ein Engel auf der Geige vorspielt, ein lächerlicher Einfall, der sehr mittelmäßig ausgeführt ist. von Bourguignon?

Im

8) Hr. Volkmann muß hier verbessert werden. Der Adler hebt nicht im Fluge den Deckel des Sarges ab, sondern die Figur der Fama, welche zu denen von diesem Schriftsteller angeführten Figuren der Zeit und des Todes hinzuzufügen ist.

9) Hr. D. Volkmann S. 240. Titi S. 302.

Der heil. Coska von le Gros.

Im Kloster, und zwar in der Capelle des heil. Coska, dieser Heilige sterbend auf seinem Lager, von le Gros. Das Bette ist von gelben, das Gewand von schwarzem, Kopf, Hände und Füße sind von weißem Marmor.

Diese Art mit vielfärbigem Steine die natürliche Färbung eines Gegenstandes nachzuäffen, ist nur für Kinder verführerisches Spielwerk. Der Mann stutzt bei dem ersten Anblick, und fühlt, so bald er sich sammelt, das Unharmonische der Farbenverbindung, und den auffallender gemachten Mangel der Illusion in dem was durch das bloße Anschauen erkannt wird.

Das Gewand ist hart und willkührlich gefaltet: Die Hände und Füße sind weich und wahr. Der Kopf aber hat keine schöne Form, und man vermißt den Ausdruck einer edlen Resignation, die man erwarten dürfte.

* * *

Kirche S. Andrea della Valle [10]).

Mahlereien des Domenichino.

Die Mahlereien des Domenichino machen diese Kirche der Aufmerksamkeit des Liebhabers besonders werth.

An den Pfeilern der Kuppel hat Domenichino † die vier Evangelisten gemahlt. Es sind academische Figuren in etwas gezwungenen Stellungen. Die Köpfe, und besonders der des Johannes sind gut gewählt. Die Engel, die zu seinen Füßen spielen, sind sehr schön, und ganz im Geist des Correggio gedacht. Die Gewänder sind nicht glücklich geworfen.

10) Hr. D. Volkmann S. 475. Titi S. 136.

worfen. Die Farbe ist von ausserordentlicher Stärke für al Fresco; sie kömmt der Färbung in den guten Oelgemählden des Annibale Carraccio bei.

Im Chor sieht man folgende Mahlereien vom Domenichino:

Johannes der Täufer zeigt den Christ und ist von zweien Aposteln umgeben.

Die Assumption des heil. Andreas.

Die Vocation des heil. Andreas.

Die Geißelung des heil. Andreas und seine Hinführung zum Richtplatze.

Außerdem sieht man oben sechs Tugenden in colossalischer Größe, von eben diesem Meister.

Calabrese hat die Kreuzigung des Apostels, denselben wie er am Kreuze hängt, und seine Grablegung gemahlt.

Diese letzten Gemählde sind schwerfällig, ohne Präcision und Wahrheit.

† Die Kuppel von Lanfranco zeigt das Talent dieses Mahlers, ein so weitläuftiges Feld, wie ein Plafond, mit sehr abwechselnden Stellungen zu besäen. Kuppel von Lanfranco.

Dies war würklich das vorzüglichste Talent dieses Meisters, der 1581. gebohren wurde, und 1647. starb. Er lernte bei dem Carracci, und bildete sich besonders nach dem Correggio, von dem er aber doch hauptsächlich nur die Verkürzungen entlehnte, in denen er ein großer Meister wurde. Er war zu manierirt. Seine Farbe ist sehr unangenehm. Hauptvorzug und Hauptfehler dieses Meisters.

In der ersten Capelle rechter Hand sieht man ein Basrelief von Raggi. Es stellt den

Befehl

Befehl vor, den der heil. Joseph vom Engel erhielt, nach Aegypten zu fliehen. In der Anordnung hat es viel vom Stil des Pietro da Cortona, und in der Ausführung vom Bernini.

† Die Capelle Strozzi ist vielleicht eine der schönsten in Rom, was die Einrichtung und architektonische Verzierung anbetrifft. Michael Angelo hat sie angegeben, und wie man sagt, auch die Modelle zu der Bildhauerarbeit verfertiget. Die bronzenen Statuen, die Sarcophage von schwarzem Marmor, die edle Einfalt der Baukunst füllen ganz den Begriff aus, den man sich von einer Begräbnißcapelle macht. Der Stil in den Figuren ist etwas manierirt, aber die Leuchter sind von schöner Form.

St. Andrea Avellino von Lanfranco, ein Bild, welches man im Kreuzgange antrifft, fällt zu sehr ins Schwarze.

Der heil. Sebastian von Giovanni de Vecchi hat viel von der Manier des Rubens.

St. Maria mit dem Kinde von Giulio Romano, welche Hr. Volkmann angiebt, wird hier nicht mehr vorgefunden. Nach Titi soll in dieser Kirche eine Copie nach einem Gemählde von Giulio Romano hängen; aber sie stellet ein ganz anderes Sujet vor, und hängt an einem andern Orte als Herr Volkmann anzeigt.

Die Mahlereien in der Capelle Barberini, nicht Barberi, wie Herr Volkmann schreibt, sind von Domenico Passignano, und haben viel vom Stil des Ludovico Carraccio.

Kirche

* * *

Kirche S. Antonio di Padova, gewöhnlich della Concezione de' Padri Cappuccini genannt.

Rechter Hand vom Eingang. Erste Capelle.

† Der Erzengel Michael schlägt den überwundenen Satan in Fesseln. Der Engel schwebt über dem Satan in einer sehr theatralischen Stellung. Sein flatterndes Gewand und seine ausgebreiteten Flügel bilden übrigens eine angenehme Masse, welche die Fläche vortrefflich ausfüllt. Der Kopf ist kleinlich an Charakter, und unbedeutend an Ausdruck. Der Teufel ist eine Carricatur von Häßlichkeit und Verworfenheit. Der Erzengel Michael von Guido Reni.

Worin liegt der Grund, daß unsere neueren Mahler, wenn sie den oberen Geistern Körper bilden, selten solche Formen gewählt haben, welche auf Hoheit und Größe des Geistes schließen lassen? Warum hat eben der Guido, der einen Erzengel Michael als einen hübschen blonden Jungen mahlte, eine Judith mit so erhabenen Formen und einem so hohen Ausdrucke von Seelenstärke dargestellt? Ueber Engels- und Teufelsgestalt in der neueren Mahlerei.

Ich glaube ein Theil dieser Erscheinung ist auf Rechnung unserer Religionsbegriffe zu setzen. Hoheit des Geistes läßt sich bei dem Manne ohne ein gewisses Gefühl seines Werthes nicht denken, das bei der Aeußerung in Mine und Stellung gar leicht mit Stolz und Uebermuth verwechselt wird. In einer Religion, wo Derjenige, der über Engel thront, als

11) Herr Volkmann S. 264. Titi S. 336.

als der sanfteste duldendste, der Menschen zum Muster der Demuth und der Ergebung in den göttlichen Willen aufgestellet wird; wo Ehrgeiz, Selbstgefühl als Fehler gezeichnet werden; wie können da die Künstler darauf verfallen, vollkommene aber dienstbare Geister wie Helden, wie Männer in der Blüthe der Jahre und im ganzen Gefühl ihrer Kräfte zu bilden? Der Ausdruck der Seelenstärke im Weibe ist immer mehr Kraft der Duldung, leidende Kraft, oder, wenn auch würkende, wenigstens Kraft des Augenblicks der Situation, die durch Verzweiflung oder Schwärmerei auch dem Schwächsten eingeflößet wird.

Man muß aber mehr sagen: Ausdruck einer Heldenseele, wenn er nicht zur Carricatur werden soll, ist in allen darstellenden Künsten immer das Schwerste. Wie selten gerathen sie auf dem Theater und im Bilde! Ein Rückblick auf den Apollo im Belvedere, wird meine vorigen Bemerkungen, und auch diese bestätigen.

Noch ein Wort von dem Teufel. Dieser Gegenstand gehört uns Neueren allein: wir konnten hier Schöpfer seyn, und sind es auch geworden. Aber wie? Wir haben ihm nicht allein eine scheußliche, sondern auch lächerliche Bildung gegeben. Die neueren Künstler konnten zwar nicht wie der Dichter entweder ins Gigantische gehen, oder den Abscheu für ein Wesen, das sein Vergnügen im Böses thun findet, durch die Wichtigkeit der Veranlassung, durch das Planmäßige in der Ausführung mildern. Aber wenn sie die Gestalt der guten Geister veredelt hätten, so wären für die schlimmen gemeine Formen übrig geblieben, die mit dem Ausdruck der Stärke und

lauren-

laurender Bosheit vereinigt, den Begriff des Wesens völlig hätten ausfüllen können.

Man würde Unrecht thun, wenn man die Satyren, die Centauren und andere willkührliche Zusammensetzungen der Alten mit einem Ungeheuer, wie der Teufel bei uns ist, vergleichen wollte. Aber die Art wie die Griechen viele religiöse Ideen der Aegyptier verfeinert haben, könnte zu einem näher liegenden Muster dienen, wie man Geschöpfe des Aberglaubens zum Vortheil angenehmer Eindrücke nutzen soll. Der Kopf eines Carracalla mit vergrelltem scheelen Blicke auf dem stämmigen Rumpfe des ägyptischen Antinous dürfte in Vereinigung mit einigen bezeichnenden Attributen des Pluto (z. E. der bräunlichen Farbe, der zweizackigten Gabel, des sträubigten Haars und Bartes, allenfalls auch mit einem Zusatz von Flügeln schwarzer Nachtvögel) den Begriff des Widersachers Gottes, und des Feindes der Menschen, eben so vollständig versinnlichen, als eine Figur mit Ochsenschwanz, Hörnern, Pferdefuß, und Krallen. [12])

Die Giganten der Alten, die Bestürmer des Himmels, finden wir sie nicht auf einigen ihrer geschnittenen Steine als bloße Menschen von ungewöhnlicher Größe und Stärke vorgestellt! Und wenn ich gleich jene andere Vorstellung zur Nachahmung nicht empfehlen möchte, wo die Giganten als Menschen auf halben Leib mit einem Untertheile von Schlangen gebildet

12) In Guido's Bilde findet man diese Attribute nicht: Aber wie häufig in vielen andern!

bildet sind;[13]) wie viel vortheilhafter für die Kunst ist dennoch selbst diese Zusammensetzung, als die moderne Abbildung unserer Teufel!

Ich kehre zu Guido's Bade zurück. Die Zeichnung ist nicht ganz fehlerfrei, aber sehr fein. Die Färbung kräftiger und wahrer als in den mehresten Bildern, die ich von diesem Meister kenne. Die Figuren heben sich gut vom Grunde ab, und im Ganzen ist das Licht wohl geleitet.

In der dritten Capelle.

† Der heilige Franciscus in den Armen des Engels von Domenichino: eine schöne Zusammensetzung. Der Grund stellt eine Landschaft vor, die Köpfe sind wohl gewählt, und haben Ausdruck; aber die Farbe fällt, wider die Gewohnheit des Meisters, zu sehr ins Graue.

In der vierten Capelle rechter Hand.

Der heilige Antonius, der einen Todten auferwecket von Andrea Sacchi. Der Gedanke ist nicht übel; Schade! daß in der Ausführung so viel Unbestimmtheit herrscht.

Linker Hand an dem Grabmale des Königs in Polen Johann Sobiesky: Zwei Genii von Rusconi, welche aussehen, als hätte man ihnen, Kälbern gleich, die Haut aufgeblasen.

In

13) Man sehe das Titelkupfer zu dem 2ten Theile der Winkelmannischen G. d. K. Wiener Ed.

In der ersten Capelle vom Altare ab.

Maria mit dem Kinde und dem heiligen Buonaventura, von Andrea Sacchi, mittelmäßig.

In der zweiten.

Die Geburt Christi von Lanfranco, beinahe eine Copie von der berühmten Nacht des Correggio.

In der letzten Capelle.

† Saul der vom Ananias sein Gesicht wieder erhält, unstreitig eins der schönsten Staffeleigemählde, die ich von Pietro da Cortona kenne. Die Anordnung ist gut, die Farbe angenehm, kräftig, und äußerst harmonisch; das Helldunkle sehr gut behandelt; der Grund zeigt eine reiche Architektur. Es wäre zu wünschen, daß der Ausdruck wahrer, und die Zeichnung richtiger seyn möchten.

Auf dem Altare sieht man † die heilige Jungfrau in einer Glorie von Lanfranco. Der Kopf der Heiligen ist lieblicher als ich sie gewöhnlich von diesem Meister kenne. Die Gewänder sind in zu willkührliche Falten geschlagen, aber sie zeigen die swelten und reizenden Contouren sehr gut an. Die Farbe ist zu grau, man kann inzwischen dies Bild unter die vorzüglichen des Lanfranco setzen.

Im Chore.

Ein heiliger Franciscus von Muziano.[14])

14) Dieser Franciscus, der die Nägelmale empfängt, hängt nicht, wie Hr. Volkmann und Titi schreiben, in

Kirche bei dem Archiginnasio della Sapienza. [15])

Auf dem Hauptaltare.

St. Yvo, der als Advocat der Armen ihre Memoriale empfängt, von Pietro da Cortona. Da der Raum zu hoch war, um durch dies Sujet gefüllt zu werden, so hat der Künstler eine Decke bis auf die Hälfte des Gemähldes herabfallen lassen, und darauf den Christ in einer Glorie vorgestellt, dem ein Heiliger ein Buch überreicht.

Dieser Einfall, ein Gemählde im Gemählde anzubringen, scheint mir unter der Bedingung glücklich zu seyn, daß er den Ausdruck der Haupthandlung unterstütze, und daß das Nebengemählde dem Hauptgemählde hinreichend untergeordnet sey, um der mahlerischen Würkung keinen Schaden zu thun. Alsdann wird das Gemählde im Gemählde zur Tragödie des Herzogs in der Tragödie Hamlets. Allein hier ist die bemahlte Decke viel kräftiger gehalten, als der würkliche Auftritt, dessen Beiwerk jene ausmacht, und überher theilt sie das Gemählde in zwei Theile. Die Zeichnung ist unrichtig, und die Farbe ohne Harmonie: Oben zu roth, unten zu grau.

Kirche

in der zweiten Capelle rechter Hand. Im Chore findet man die vom erstern S. 269. angeführten Bilder von Carravaggio, Tizian und Guido nicht. Es hängen dort einige Gemählde, aber sie sind mittelmäßig, und gutentheils Copien.

15) Hr. Volkmann S. 474. Beim Titi kann ich diese Kirche nicht finden.

Kirche de' S. Apostoli. [16])

Sie enthielt zu meiner Zeit nichts Merkwürdiges an Kunstwerken. [17]) Bald aber wird

Das Grabmal Clemens des XIV. von der Hand eines jungen geschickten Künstlers Canova, eines Venetianers, den ich schon mehrere Male mit Ruhm genannt habe, da es hier seinen Platz finden soll, die Aufmerksamkeit künftiger Reisenden zu reizen im Stande seyn.

Kirche S. Bibiana. [18])

† Die Statue der heiligen Bibiana ist eins der besten Werke des Bernini. In der Hand hält sie einen Palmzweig, und nicht eine Schüssel, wie Hr. Volkmann irrig schreibt. Auch ist es unrichtig, was ich mich erinnere, beim Winkelmann gefunden zu haben, daß die Heilige einen Gürtel über den Mantel trage. Wenn man genau darauf achtet, so sind es dreierlei Kleidungsstücke, welche sie trägt: ein Hemd oder Unterkleid, ein Mäntelchen auf halben Leib mit Stickerei, und noch einen großen Mantel darüber. Santa Bibiana von Bernini. T. 449.

Das Hauptverdienst dieses Werkes ist die mechanische Behandlung des Marmors. Der Fleiß ist

16) Hr. Volkmann S. 301. Titi S. 313.
17) Hr. Volkmann führt ein antikes Basrelief an, welches ich übersehen habe.
18) Hr. D. Volkmann S. 214. Titi S. 228.

bis zu den geringsten Beiwerken verschwendet. Die Stellung ist zwar weniger gezwungen als in den übrigen Werken des Bernini, es fehlt ihr aber immer noch sehr viel, um natürlich zu seyn. Die süßlich lächelnde Mine des Kopfs misfällt auf die Länge. Das Fleisch scheint wahres Wachs zu seyn. Das Gewand ist in zu viele kleine Falten getheilet, und zeigt das Nackende nicht hinreichend an.

Stil des Bernini und seiner Nachfolger.

Der Cavaliere Giovanni Laurentio Bernini, der von 1598 bis 1680. lebte, ward von der Wuth in Stein zu mahlen, zu gleicher Zeit mit dem Algardi ergriffen. Aber er begnügte sich nicht wie dieser, der ernsten Manier der Carracci und ihrer Schüler treu zu bleiben; er verfiel auf die falsche Manier des Pietro da Cortona, und was schlimmer war, zuletzt in die Manier des Rubens. Die große Fertigkeit die dieser Künstler in der Behandlung des Marmors hatte, welcher würklich unter seinem Meissel zu Wachs wurde, hat ihn wahrscheinlich zu den ausschweifenden Irrthümern verführt, in die er verfallen ist. Michael Angelo vergaß, daß der menschliche Körper mit Fleisch und Haut bedeckt ist: Bernini vergaß, daß das Fleisch ohne elastische Muskeln und Knochen, die zum Halt dienen, zum Schlauch, und die Haut zur Porcellainglasur wird. Niedrige, ja! kindische Gedanken, oft unedler immer gezierter Ausdruck, häufige Incorrektionen, schlaffe Formen, nach Art der Figuren des Rubens, Gewänder in kleine Falten gekniffen, oder in große geworfen, die das Nackende gar nicht anzeigen, endlich verschwendeter Fleiß an Nebenwerke, sind die Hauptunterscheidungszeichen dieses Meisters, als Fehler. Ein gewisser Schwung

in

in der Erfindung, Treue in der Nachahmung individueller Gesichtsbildungen, und eine vortreffliche Behandlung des Marmors sind hingegen Vorzüge, denen der Liebhaber in den Werken des Bernini Gerechtigkeit wiederfahren lassen wird. [19])

Unter dem großen Altar, ein Sarcophag aus orientalischem Alabaster.

Man sieht hier Mahlereien von Pietro da Cortona. Sie haben stark gelitten. So viel man noch urtheilen kann, fehlen ihnen nicht die gewöhnlichen Vorzüge und Fehler des Meisters.

* * *

Kirche S. Caecilia in Trastevere. [20])

In dem Hofe steht eine vortreffliche Vase mit sehr schön gearbeiteten Griffen. Sie ist antik und sehr groß. Aus derselben heraus ist ein Lorbeerbaum gewachsen. [21])

Inwendig in der Kirche sieht man † eine Statue der heiligen Cäcilia, in der Lage wie sie im Grabe gefunden worden, von Stefano Maderno. [22]) Der Gedanke, den Kopf zu verhüllen,

Santa Cäcilia von Stefano Maderno.

19) Eine sehr interessante Lebensbeschreibung von diesem Meister liefert Mellizia Memorie degli Architetti. Parma 1781. T. II. p. 221.

20) Hr. D. Volkmann S. 657. Titi S. 53.

21) Hr. Volkmann hat unrecht, diese Vase, Prachtgefäß, für eine Begräbnißurne auszugeben, wozu sie niemals gedient zu haben scheint.

22) Nicht von Carlo Maderno, wie Hr. Volkmann schreibt. Dieser war Baumeister. Stefano arbeitete im Stil des Bernini.

hüllen, ist unglücklich. Sonst ist die liegende Stellung sehr natürlich: und dieser Vorzug giebt ihr auch einen Anspruch auf die Achtung der Kenner.

* * *

Kirche S. Carlo ai Catinari.[23])

Auf dem Hauptaltar.

Die Procession des heil. Carls während der Pestzeit in Mailand, von Pietro da Cortona, ist mittelmäßig und schlecht erhalten.

Von einem Gemählde des Guido hinter dem Altare, welches den heiligen Carl bis auf den halben Leib vorstellen soll, sieht man beinahe nichts, da der Ort schlecht erleuchtet ist.

Der Tod der heil. Anna von A. Sacchi.

† Der Tod der heil. Anna von Andrea Sacchi, ist ein sehr berühmtes Gemählde in Rom, welches aber meiner Einsicht nach keinesweges seinen Ruhm stehet. Die heil. Anna liegt sterbend im Bette, der heil. Joachim soll im Schmerz versunken seyn, die Madonna bringt das Kind Jesus zu ihrer Mutter, der heil. Joseph steht zur Seite der Kranken, einige andere Personen nehmen einen etwas entferntern Antheil an der Handlung. Kurz! der Mahler scheint den Augenblick zur Darstellung gewählt zu haben, in dem die heilige Anna von demjenigen was ihr hienieden theuer war, den letzten Abschied nimmt. Diese Wahl ist in Rücksicht auf Ausdruck gar nicht unglücklich, nur müßte die Ausführung besser seyn. Der heil. Joachim sieht wie ein

23) Hr. D. Volkmann S. 432. Titi S. 96.

ein Kalb aus, dem man die Gurgel abschneidet. Die heil. Jungfrau ist ganz gleichgültig, und eben so unbedeutend sind die übrigen Figuren. Die Zeichnung ist incorrekt, die Färbung falsch. Hingegen diejenigen Theile der Mahlerei, in denen Andrea Sacchi seine größte Stärke besaß, die Anordnung, die Vertheilung heller und dunkler Partien in Rücksicht auf mahlerische Würkung, die Harmonie der Farben und der Ton, sind auch hier vortrefflich.

Oben an den Pfeilern unter der Kuppel hat Domenichino † vier Cardinaltugenden, die Klugheit, die Stärke, die Mäßigkeit und Gerechtigkeit, auf nassen Kalk gemahlt. Die vier Cardinaltugenden von Domenichino.

Unter jeder dieser vier Tugenden sieht man noch eine andere Figur, die in geselliger Beziehung mit der Eigenschaft stehen soll, deren Abstraktum über ihr abgebildet worden, z. E. Milde bei Gerechtigkeit.

Diese Mahlereien zeigen die schönsten Frauensköpfe in Rücksicht auf Uebereinstimmung der Züge und den Ausdruck des sittsamen Reizes und ruhiger Liebenswürdigkeit, die mir in der neueren Kunst vorgekommen sind. Die Gerechtigkeit nebst der unter ihr liegenden weiblichen Figur, welche Milch aus ihrer Brust drückt, und die Milde vorstellen soll, haben einen Eindruck auf mich gemacht, den ich von keiner einzelnen Figur in Ruhe (oder nach meiner gewagten Classification, von keiner sichtbaren Beschreibung der Gestalt,) in einem Gemählde der Neueren erfahren habe. Es liegt in diesen edlen Formen der unverkennbare Ausdruck einer schönen Seele, einer Liebenswürdigkeit des Herzens, die keine Bewegung zu machen

chen braucht, um ihren Beschauern reizend zu erscheinen. Domenichino scheint den Ausspruch jenes Alten gerechtfertiget zu haben: daß, wenn die Tugend verkörpert erschiene, die ganze Welt sie lieben würde. Selbst der eifrigste Verehrer des Alterthums, dessen Auge durch den Anblick ihrer Meisterstücke verwöhnt ist, wird durch Gesichtsbildungen, die so sehr in ihrem Geiste gedacht sind, in diesem Stücke seine Forderungen an die neuere Kunst ausgefüllt finden, und sie dienen zum Beweise, daß es eben so sehr an dem Mangel innerer Fähigkeiten, als an dem Widerstreben äußerer Verhältnisse liegt, wenn der moderne Bildhauer seinem früheren Vorgänger in der Bildung schöner weiblicher Köpfe nicht gleich gekommen ist.

Die Farbe ist dem Charakter des Geschlechts angemessen, und für eine Freskomahlerei ziemlich kräftig; die Gewänder könnten besser seyn.

Die Mahlereien des Lanfranco in dieser Kirche zeigen das Talent dieses Meisters, die Fläche, die sie ausfüllen soll, auf eine gute Art zu bedecken: das ist sein Charakter, das ist sein Verdienst.

In der Sacristei, das Bildniß des heil. Carls von Pietro da Cortona, von kräftigerer Färbung und bestimmterer Zeichnung, als sie sonst diesem Meister gewöhnlich sind.

* * *

Kirche S. Carlo al Corso. [24])

Auf dem Hauptaltare die Jungfrau Maria, welche den heil. Carlo ihrem Sohne vorstellet, von

24) Hr. D. Volkmann S. 358. Titi S. 371.

von Carlo Maratti. Ein sehr schwaches Bild, welches dadurch noch mehr an Würkung verliert, daß es in einem sehr schlechten Lichte gesehen wird. Die mahlerische Anordnung ist das Beste darin.

Das Gemählde des Mola, welches den heil. Barnabas, wie er das Evangelium prediget, vorstellt, hat gleichfalls kein anderes Verdienst, als das einer guten Gruppirung. Die Farbe hat sehr nachgeschwärzt.

* * *

Kirche S. Carlo alle quatro fontane. [25])

Eine Verkündigung und die heilige Dreieinigkeit auf dem Hauptaltare sind, von Mignard, grau und schwach gemahlt.

Eine Madonna mit dem Kinde und einem Engel mit Passionsinstrumenten, von Romanelli.

* * *

Kirche S. Catarina di Siena. [26])

Die Communion der heil. Magdalena von Benedetto Lutto. Die Zeichnung ist incorrekt, der Ausdruck manierirt, die Farbe weinhefenartig.

* * *

Kirche S. Cosimo e Damiano. [27])

Titi ist in der Anzeige der Gemählde umständlicher als Hr. Dr. Volkmann.

Was

25) Hr. D. Volkmann S. 244. Titi S. 300.
26) Hr. D. Volkmann S. 233. Titi S. 275.
27) Hr. D. Volkmann S. 558. Titi S. 302.

Was mir am meisten aufgefallen ist, sind Mosaiken aus den Zeiten der ersten Christenheit. Ich mag die Empfindungen nicht beschreiben, die bei ihrem Anblick in mir rege geworden sind. Die zwölf Apostel sind hier unter den Symbolen von zwölf Lämmern abgebildet! Ich glaube, ich darf nichts weiter hinzusetzen.

* * *

Kirche Sta Croce in Gerusalemme. [28])

Der Plafond ist von Corrado. Bunt, nach der Palette ausgedacht, und bloßer Schimmer.

In dem Kloster wird man ein sehr berühmtes Gemählde von Carlo Maratti finden. Titi nennt es, Sciſma di Pietro Leone; ich selbst habe vergessen das Sujet aufzuzeichnen.

Ferner einige Gemählde von Rubens, aus seiner ersten Zeit. Sie stellen die Geisselung und die Kreuzigung Christi vor. Man findet einige gute Partien und Ausdruck darin. In der Färbung und im Helldunkeln ähnelt er dem Guercino, oder wenn man lieber will, dem Carravaggio.

* * *

Kirche S. Domenico e Sisto. [29])

In der ersten vom Bernini angegebenen Capelle ein noli me tangere, Gruppe der Magdalena, die den Christ berühren will, von Raggi: unbedeutend sowohl in Rücksicht des Ausdrucks als der Zeich-

28) Hr. Volkmann S. 207. Titi S. 223.

29) Hr. Volkmann S. 232. Titi S. 273.

Zeichnung. Selbst die mechanische Behandlung ist nicht sonderlich.

Maria, die einer Nonne einen Rosenkranz giebt, von Romanelli. In der Stellung und in dem Luxuriösen der Formen hat diese Figur viel vom Stil des Pietro da Cortona: aber das Verblasene der Umrisse, der Schwung von Originalität, und die Harmonie der Farben, welche uns mit der conventionellen Manier des letzten Meisters versöhnen, fehlen hier.

Drei heilige Frauen, die einem Mönche das Bildniß des heil. Domenicus bringen, von Mola: grau und hart.

* * *

Kirche S. Eusebio. [30])

Nicht hier, sondern in S. Lorenzo muß man das Capital mit dem Frosche und der Eidexe suchen, dessen H. Volkmann erwähnt.

Das Merkwürdigste in dieser Kirche ist † ein Plafond von Mengs, welcher die Himmelfahrt des heil. Eusebius vorstellt.

† ein Plafond von Mengs.

Der Grund des Gemähldes ist die Luft, wie man sie bei durchgebrochener Decke der Kirche sehen würde. Hier wird der Heilige von einer Gruppe von Engeln durch eine Glorie von andern Engeln durch, in die obersten Regionen des Himmels getragen. Dies ist der Gedanke.

Der Mahler hat den Standpunkt für den Beschauer an der Thür der Kirche angenommen: Mithin erscheinen die Engel, welche der Thür zunächst befind-

30) Hr. D. Volkmann S. 215. Titi S. 227.

befindlich sind, größer als diejenigen, welche dem Altare in der Länge des Bildes die nächsten sind, der Heilige in der Mitte aber nebst denen ihn tragenden Engeln am allergrößten, um anzuzeigen, daß sie von einer untern uns näheren Region zu einer höheren aufsteigen.

Diese Bestimmung des Standpunktes widerspricht aber der Natur der Sache, und der Gewohnheit des Betrachters. Man wirft bei dem Eintritte in ein Gebäude nicht zuerst den Blick in die Höhe, sondern um sich herum. Gegen dem, daß man damit fertig geworden ist, und nun auch nach der Decoration der Decke sieht, ist man in die Mitte des Gebäudes, mithin auch des Plafonds gekommen, und nun findet man die Perspektiv falsch. Freilich konnte der Mahler aus einem andern Gesichtspunkte das Emporsteigen des Heiligen über die Engel auf gleicher Sphäre hin nicht wohl sinnlich machen; aber so hätte er es unsinnlich lassen sollen.

Die Gruppe des Heiligen ist schön gedacht, nur der Kopf der Hauptfigur ist nicht edel genung, auch scheint das weiße Gewand der Carnation Schaden zu thun, und die Hand fehlerhaft gezeichnet zu seyn. Hingegen sind unter den Engeln verschiedene, die nichts zu wünschen übrig lassen: welche die ganze Lieblichkeit der Engel des Correggio mit den richtigern Contouren eines Genius der Antike verbinden.

Um bei der Beurtheilung des Colorits mit Billigkeit zu verfahren, muß man wissen, wie dies Gemählde verfertiget ist. Mengs wünschte sich durch ein Gemählde al Fresco bekannt zu machen. Er erbot sich gegen einen sehr geringen Preis, der ihn

nur

nur der Kosten wegen schadlos halten könnte, diesen Plafond zu mahlen. Es ward ihm zugestanden: allein er hatte noch nie al Fresco gemahlt, und verstand daher nichts von der Behandlung dieser Art von Mahlerei. Sein Schwager Maron gab ihm darin den ersten Unterricht, und um die Anwendung mit der Lehre zu verbinden, legte dieser einige Figuren nach den Zeichnungen des Mengs mit Farbe an. Dies ist der einzige Antheil, den Maron an diesem Werke hat, das Uebrige ist ganz von der Hand des Mengs. Wie unter solchen Umständen die Färbung so gut habe gerathen können, bleibt zu bewundern. Inzwischen sieht man auch deutlich, wie während der Arbeit seine Hand an Fertigkeit zugenommen hat. Die unterste Gruppe nach der Thür zu ist falsch an Färbung, und fällt ins Rothe und Grünliche. Die zweite ist schon besser gerathen, und die dritte ist so kräftig und warm colorirt, daß sie einem Oelgemählde nichts nachgiebt. Aber eben diese Verschiedenheit zerstört die Harmonie des Ganzen. Der Himmel ist übrigens sehr duftig gehalten.

Man sieht in dieser Kirche ein Paar Gemählde von Solimena, die ich anführe, weil sie von diesem Meister in Rom selten sind.

* * *

Kirche S. Francesco a Ripa. [31])

Die Statue der sterbenden heil. Albertoni ist von Bernini. Dem Ausdrucke nach zu urtheilen, scheint sie an heftigem Bauchgrimmen zu leiden. Sie reißt

31) Hr. D. Volkmann S. 661. Titi S. 47.

reißt den Mund auf und verdreht die Augen. Ihre Finger sind wie Spindeln gestaltet. Die Gewänder von schlechtem Geschmack. Bernini, der immer in der Sculptur mahlen wollte, hat wenigstens den Vortheil daraus gezogen, daß er seine Statue vortrefflich zu stellen wußte. Die unsrige steht in einem vortheilhaften Lichte.

Das Bild der heil. Maria, welche der heil. Anna das Kind Jesus übergiebt, von Baciccio, hat viel von der Manier des Pietro da Cortona; aber es ist incorrekter gezeichnet, und nicht so leicht behandelt.

Pietà von Annibale Carraccio.

† Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Christi, von Annibale Carraccio. Winkelmann führt aus diesem Gemählde die Figur Christi, als Muster einer edlen, dem Begriff des Gottmenschen angemessenen Gestalt an. [32])

Die Anordnung dieses Bildes ist sehr gut. Der Leichnam Christi ruhet nur auf halben Leib an den Knien der Madonna, welches mir viel natürlicher scheinet, als sie mit dem ganzen Gewicht eines todten Körpers erdrücken zu lassen. Auf der einen Seite steht die heil. Magdalena, und auf der andern der heil. Franciscus. Zwei Engel zeigen die Wunden des Heilands. Man sieht, daß unsere Composition ganz verschieden von den Wiederholungen dieses Sujets zu Capo di Monte und im Pallast Doria ist.

Der Ausdruck in den Köpfen ist sehr wahr und sehr edel. Dasselbe kann man von den Stellungen überhaupt sagen, und von der der heil. Magdalena noch besonders, daß sie reizend ist.

Die

32) G. d. K. S. 297.

Die Zeichnung ist vortrefflich, nur scheinen die Gewänder, vorzüglich das der heil. Magdalena, etwas trocken. Der Farbe fehlt es an Harmonie: sie ist vortrefflich in der heil. Magdalena, und sehr schlecht in dem heil. Franciscus. Ueberhaupt scheint diese Figur nicht die beste zu seyn. Schade, daß man das Bild in keinem bessern Lichte siehet!

Das antike Basrelief an dem Grabmale der Laura Mattei, welches Herr D. Volkmann anführt, habe ich hier nicht finden können. Dagegen sind zwei andere Grabmäler, das eine von einem Herzog von Zaccarolli, das andere von einer Person aus dem Hause Pallavicini, hier befindlich, an denen Figuren mit reizenden Gesichtsbildungen stehen.

* * *

Kirche il Gesu [33]).

† Die Religion, welche die Ketzereien unter der Gestalt eines Mannes und eines Weibes zu Boden schleudert, von le Gros.

Die Composition ist voller Feuer und die Gruppe gut geordnet, aber die Ausführung des Details scheint mir weniger Verdienst zu haben. Die Figur der Religion ist ohne wahren Ausdruck und ohne Schönheit. Die Stellung ist gezwungen. Der alte Mann zu ihren Füßen ist eine wahre Carricatur und das alte Weib ekelhaft; inzwischen das Muskelnspiel am Rücken des Alten ist leicht und natürlich, und die Gewänder sind gut geworfen.

† Die

33) Hr. D. Volkmann S. 497. Titi S. 172.

† Die Religion vertilgt die heidnische Abgötterei und der König von Bungo in Japan nimmt die christliche Religion an: eine Gruppe von Theodon. Die Zusammensetzung ist nicht übel, und die Figur der Religion hat einen ziemlich edeln Ausdruck.

In dem Paradiese des Bassano sind schöne Köpfe.

Das Bild des heil. Ignatius von Carlo Maratti hat sehr nachgeschwärzt.

Die Beschneidung Christi auf dem Hauptaltare von Muziano hat schöne Gewänder, und ist im großen Stile gezeichnet.

Der heil. Franciscus Xaverius von Annibale Carraccio hängt zu schlecht, als daß man darüber urtheilen könnte.

Titi redet von einem Ecce homo von Guido Reni, als in der Sacristei befindlich. Herr D. Volkmann führt dieses Bild gleichfalls an. Es ist aber nicht mehr daselbst anzutreffen.

* * *

Kirche S. Giacomo degli Incurabili. [34])

Man sieht hier ein großes Basrelief von le Gros, welches den heil. Franciscus auf den Wolken vorstellet, wie er ein Marienbild um Genesung der unter ihm befindlichen Kranken anflehet. Die Anordnung ist daran zu loben.

Kirche

34) Hr. D. Volkmann S. 386. Titi S. 384.

* * *

Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli [35]).

In der Capelle des heil. Diego, ist das Altarblatt von Annibale Carraccio. Der heil. Franciscus segnet den jungen Diego ein, oben der Christ unter vielen Engeln.

Dies Bild, welches man für eins der letzten des Annibale Carraccio hält, gehört nicht zu seinen schönsten. Die Zeichnung hat nicht einmal die diesem Meister gewöhnliche Correktion. Zum Beweise mögen die Hände des heil. Franciscus dienen. Inzwischen ist der junge Diego eine schöne Figur. Hingegen sind die Gewänder wieder sehr willkührlich geworfen, und die Farbe des Ganzen ist unangenehm.

In den Verzierungen des Altars sieht man noch, den heil. Petrus und Paulus nebst andern Mahlereien, welche von der Hand des Annibale seyn sollen. Diese Gemählde sind alle in Oel.

Zu den Frescomahlereien soll Annibale blos die Zeichnungen verfertiget haben. Sie sind gewaltig verdorben.

Gott der Vater in der Kuppel scheint von Albano ausgeführt zu seyn.

Zur rechten Hand in der nämlichen Capelle: St. Ivo, der einen Kranken mit dem Oele aus der Lampe heilet, von Domenichino, der dieses Sujet öfterer behandelt hat. Die ausdrucksvollen Köpfe und Stellungen sind dieses Meisters würdig; doch möchte ich den erschrockenen Mann auf dem Vorgrunde tadeln. Er ist eine wahre Carricatur.

35) Hr. D. Volkmann S. 471. Titi S. 143.

An dem Grabmale des Prälaten Montoja sieht man einen Kopf von der Hand des Bernini.

Eben dieser Künstler hat in der Sacristei einen mit Blumen bekränzten Weiberkopf mit dem Ausdrucke lachender Frölichkeit, und einen Mannskopf mit aufgesperrtem Maule und vorgestreckter Zunge gebildet. Man will darin die Vorstellungen eines Seligen und eines Verdammten erkennen. Sie sind sehr manierirt, aber von vortrefflicher Behandlung.

Man zeigt hier außerdem ein Basrelief, welches die Taufe Christi vorstellet, und gleichfalls dem Bernini beigelegt wird.

Die Statue des heil. Jacobs von Sansovino ist eine sehr vernünftig componirte Figur. Die Gewänder sind im Stil des Albert Dürer gekniffen, und hart anliegend, aber die Ausführung ist vortrefflich.

* * *

Kirche S. Giovanni Colabita [35]).

Das mittlere Gewölbe ist von Corrado gemahlet, von dem man noch mehrere Mahlereien in dieser Kirche antrifft.

Wer noch mehr von dieser Flächen-Schminke wissen will, den verweise ich auf Herrn D. Volkmanns Anmerkungen über diese Kirche. Ich unterschreibe sein darüber gefälltes Urtheil.

Das Gemählde des Lenardi, worin dieser Meister die Seelen im Fegefeuer gebildet hat, welche

zu

36) Hr. D. Volkmann S. 572. Titi S. 60.

zu ihrer Erfrischung von einem Engel mit Wasser besprenget werden, ist allerdings ein sehr lächerlicher Einfall.

* * *

Kirche S. Giovanni Evangelista e S. Petronio. [37])

Diese Kirche scheint von Hrn. D. Volkmann ganz ausgelassen zu seyn. Sie liegt zwischen dem Pallast Spada und Farnese.

† Auf dem Hauptaltar ein Gemählde von Domenichino. Es stellt eine Madonna mit dem Kinde Jesus, und in der Höhe eine Glorie von Engeln vor, deren einige musicalische Instrumente halten: Unten sieht man den heil. Johannes und den heil. Petronius. Weder Erfindung noch Anordnung sind zu loben, aber das Detail ist hin und wieder vortrefflich. Der Kopf der Madonna hat viel Aehnliches mit den Köpfen des Guido. Unter den Engeln rund herum haben einige einen Reiz, der sie des Pinsels des Correggio würdig machen würde, und die Halbschatten sind äußerst zart behandelt. Der heil. Johannes ist eine schöne Figur, die der Vorstellung im Pallast Giustiniani von eben demselben Meister ähnelt.

Das Bild hat im Ganzen sehr gelitten, behält aber noch hin und wieder eine schöne Färbung. Die Gewänder sind nicht gut.

Man trägt sich mit der Nachricht, daß Mengs den Auftrag gehabt habe, dieses Bild um 30000

37) Titi S. 105.

Scudi für die Gallerie zu Dresden zu erstehen, daß aber aus dem Handel nichts geworden sey, weil man die Summe zu gering gefunden habe.

* * *

Kirche S. Giovanni de i Fiorentini.[38])

Auf dem Altare der Capelle Nerli sieht man den heil. Cosmus und den heil. Damianus auf dem Scheiterhaufen, welche durch die Erscheinung einiger Engel von den Flammen gerettet werden: ein abentheuerliches Werk des Salvator Rosa. Zwei an der einen Seite hervorragende Beine sehen wie abgehauen aus. Nach der Idee des Künstlers soll man sich den Körper ausser dem Rahmen hinzu denken. Das Beste an dem Bilde ist die Behandlung.

Das Grabmal des Prälaten Corsini hat Algardi, und das des Prälaten Acciajoli, Ercole Ferrata verfertiget.

Von den Mahlereien einiger Florentiner will ich nicht reden. Man kennt bereits das unbedeutend Gezogene ihrer Physiognomien, und das Verdrehete ihrer Stellungen.

Grabmal des Marchese Capponi, von M. A. Slodz.

† Das Grabmal des Marchese Capponi von Michael Angelo Slodz, scheint mir eins der edelsten Monumente in Rom zu seyn. Eine weibliche Figur lehnt sich auf einen Sarcophag, auf dessen Deckel zwei Genii das Bildniß des Marchese halten, und betrachtet dasselbe mit traurigem Blicke. Zu ihren

38) Hr. D. Volkmann S. 390. Titi S. 422.

ihren Füßen liegt ein Lamm auf einem Buche. Der Künstler hat dadurch, wie mich dünkt, die bescheidene Gelehrsamkeit des Verstorbenen sehr glücklich angedeutet. [39]) Die weibliche Figur ist reizend gedacht, und die Gewänder haben nicht den unnatürlichen Faltenschlag des neuern Kirchenstils. Inzwischen würde man doch wünschen, daß sie die Umrisse des Körpers ein wenig genauer bezeichneten.

* * *

Kirche S. Giovanni Battista nel fonte Laterano, oder Battisterio di S. Giovanni di Laterano. [40])

Das Taufgefäß von Porphyr hat die Form eines antiken Sarcophags. Es stehen aber nicht die Statuen des Pabsts Sylvester und Constantins darauf, wie Hr. D. Volkmann schreibt, sondern es ist blos mit einigen Basreliefs aus Bronze geziert, welche neu scheinen.

39) Vielleicht dürfte eine von diesem Monumente abstrahirte Allegorie eines Adlers, der sich von einem Buche aufschwingt, an dem Grabmale, — nicht an einem an der Ehrensäule, — welches man unserm großen Leibnitz setzen könnte, nicht unglücklich gewählt seyn. Der weit umfassende Scharfblick des Adlers kann in der Zusammenstellung mit dem Buche, und der Figur des Philosophen, nicht leicht einer Misdeutung oder Unverständlichkeit unterworfen seyn: und wie sehr würde das Werk als Gruppe dabei gewinnen!

Vorschlag zu einem Sym- bol an unserm Leib- nitz künftig zu errichten- den Grab- male.

40) Hr. D. Volkmann S. 192. Titi S. 209.

Die Gemählde in der Kuppel sind von Andrea Sacchi. Sie stellen nicht blos Sûjets aus dem Leben der Maria, sondern auch andere heilige Geschichten des neuen Testaments, vorzüglich aus dem Leben Johannes des Täufers, vor. Sie haben das Verdienst einer guten mahlerischen Anordnung, ein Vorzug der diesem Meister eigen ist. Uebrigens gehören sie nicht unter seine besten Sachen.

Unten in der Capelle sieht man an den Wänden mehrere Gemählde von Giminiani, Camassei und Carlo Maratti. Die Zerstörung des Götzendienstes von Carlo Maratti wird für das Beste gehalten. Es ist aber sehr beschädigt, und so viel man noch urtheilen kann, ist der Ausdruck übertrieben und doch kalt gewesen.

In der Nebencapelle, die dem heiligen Johannes dem Täufer gewidmet ist, findet man auf dem Altare die Figur dieses Heiligen von Donatello.

In der Capelle Johannes des Evangelisten aber, eine Statue in Bronze nach dem Modelle des Giov. Batista della Porta.

* * *

Kirche S. Giovanni di Laterano.[41])

In der vordern Halle sind einige mittelmäßige Basreliefs von Bracci befindlich.

Hier sieht man auch die antike Statue Constantins des Großen, die jedoch mehr des Alters, als der Schönheit wegen merkwürdig ist.

In

41) Hr. D. Volkmann S. 294. Titi S. 210.

In der Kirche selbst findet man eine Menge Mahlereien von älteren und neueren Römischen und Venetianischen Meistern. Sie sind von geringem Werthe. Titi hat sie sehr sorgfältig angegeben.

Das beste darunter ist die Himmelfahrt Christi von Cavaliere d' Arpino über dem Altare des heiligen Sacraments.

In den Nischen stehen: die Statuen der zwölf Apostel. Sie sind colossalisch.

Der heil. Petrus ist von Monnot.
Der heil. Paul von demselben.
Der heil. Andreas von Rusconi.
Der heil. Jacob von demselben.
Der heil. Johannes von demselben.
Der heil. Thomas von le Gros.
Der heil. Jacob der jüngere von Angelo de' Rossi.
Der heil. Philipp, von Joseph Mazzuoli.
Der heil. Bartholomäus von le Gros.
Der heil. Matthäus von Rusconi.
Der heil. Simeon von Moratti.
Der heil. Taddeus von Ottoni.

Diese Figuren können besonders dazu dienen, uns mit dem Kirchenstile bekannt zu machen. Sie gehören unter die besten dieser Art.

Ich habe bereits oben die Kennzeichen dieses Stils angegeben, und beziehe mich darauf. Man kann sagen, daß die ebengenannten Meister den Stil des Algardi in der Zeichnung mit dem des Bernini in der Behandlung des Fleisches und der Gewänder zu vereinigen gesucht haben. Sie copirten übrigens

die Natur. Ihre Werke stehen auf der seligen Stufe der Mittelmäßigkeit, die durch keine ausgezeichnete Vorzüge und Fehler das Auge besonders anzieht oder beleidigt.

In der Sacristei findet sich eine Verkündigung Mariä von Venusti nach der Zeichnung des Michael Angelo Buonarotti.

Schönes Grabmal des Pabstes Clemens des 12ten aus dem Hause Corsini.

† Die Capelle des Hauses Corsini, worin das Grabmal des Pabstes Clemens des XII. aus diesem Hause befindlich ist, ist die schönste Partie in dieser Kirche. Dies Grabmal ist unstreitig eines der schönsten Monumente, die in neuerer Zeit errichtet sind. Die Urne in der die Gebeine des Pabstes ruhen, und die ehemals das Behältniß der Gebeine des Agrippa gewesen seyn soll, weil sie unter der Halle des Pantheons stand, ist von schönster Form, und sehr fleißig bis auf die geringsten Zierrathen ausgeführt. Die Statue des Pabstes aus Bronze nach Maini hat viel Gutes. Rund umher stehen mehrere Statuen im Stil des Bernini. Die beste ist die Mäßigkeit von Filippo Valle.

Das Altargemählde ist ein berühmtes Mosaik von Christofani nach dem schönen Originale des Guido Reni im Pallast Barberini. Es stellet den heil. Corsini vor, und ist so gut, als ein Mosaik seyn kann.

Man trifft in dieser Kirche auch das Monument des Cardinals Casanata von le Gros an. Es ist von guter Erfindung, aber von kleinlichem Geschmacke in der Ausführung, und manierirt.

Ich bemerke zuletzt, daß die sogenannten Sellae Stercorariae hier nicht mehr befindlich sind, und daß

daß der große porphyrne Sarg der heil. Helena nach dem Museo Clementino gebracht ist.

Capelle: Triclinium Leonis III. [42])

Hier findet sich ein Mosaik, welches Christum unter den zwölf Aposteln vorstellt. Die von Benedikt dem XIV. hinzugefügte Innschrift zeigt, daß es nur die Copie nach einem ganz verdorbenen alten Mosaik sey.

* * *

Kirche S. Girolamo della Carità. [43])

† Die letzte Communion des heil. Hieronymus von Domenichino. Eins der Hauptgemählde in Rom.

Die letzte Communion des heil. Hieronymus von Domenichino.

Man hat behauptet, daß der Meister den Gedanken seines Gemählde vom Agostino Carraccio [44]) entlehnt habe, der dasselbe Sujet in der Karthause zu Bologna behandelt hat. Die Sache ist an sich nicht zu leugnen: die erste Veranlassung zu Erfindung des Ganzen und einiger Details hat Domenichino seinem Vorgänger zu danken; aber er hat auch viel darin verändert, und es frägt sich, mit welchem Glücke?

Unstreitig ist der Heilige in dem Gemählde des Agostino edler gedacht. Er faltet die Hände über die Brust, und diese Gebärde sowohl als seine Mine zeigen die andächtige Innbrunst, mit der er das letzte Liebesmahl zu empfangen bereit ist. Hingegen in dem

42) Hr. D. Volkmann S. 205.
43) Hr. D. Volkmann S. 438. Titi S. 116.
44) Hr. D. Volkmann schreibt irrig Annibale Carraccio.

dem Gemählde des Domenichino ist er ein bloßer Sterbender, der kaum so viel Kräfte übrig hat, sich zu dieser heiligen Handlung von den Umstehenden schleppen zu lassen.

Aber dies abgerechnet, hat auch das Gemählde des Domenichino in allen übrigen Theilen der Mahlerei den augenscheinlichsten Vorzug vor dem Vorbilde, und man kann sagen, daß ihm dieses nicht mehr Dienste geleistet habe, als ein schlechtes antikes Basrelief dem Raphael, wenn dieses durch die schwache Andeutung eines guten Gedankens der Keim zu der schönsten Darstellung wurde.

Ich habe das Originalgemählde des Agostino in Bologna gesehen. Die Composition ist mit Figuren überladen, von denen mehrere nicht den geringsten Antheil an der Handlung nehmen. Die Vertheilung der Figuren ist sehr unordentlich. Der Ausdruck ist wahre Carricatur, das Helldunkle fehlt gänzlich, und die Farbe ist sehr finster.

Hingegen besteht das Gemählde des Domenichino aus wenigeren Figuren, die vortrefflich angeordnet sind. Diese haben einen äußerst wahren Ausdruck, durch den sie einen gut motivirten Antheil an der Haupthandlung nehmen. [45]) Die Stellungen, vorzüglich die des jungen Mannes auf dem Vorgrunde, sind sehr reizend.

Die

45) Ich rechne jedoch die Alte, welche dem Heiligen die Hand küßt, ab. Diese Episode ist für die feierliche Handlung störend; aber eine glückliche Umschmelzung der Idee des Löwen, der in dem Bilde des Agostino seinem Begleiter die Füße leckt.

Die Zeichnung ist fein, nur möchte man sie in den Extremitäten correkter wünschen.

Die Gewänder sind im Ganzen von kleinlichem Geschmack, und zu eckigt in den Falten.

Man sieht, daß dies Bild kräftig, harmonisch und wahr colorirt gewesen ist. Auch das Helldunkle kann dieses Verdienst gehabt haben. Die Figur des jungen Mannes, der auf dem Hintergrunde im Halbschatten gehalten ist, thut vortreffliche Würkung. Aber unglücklicher Weise hat das Bild sehr nachgeschwärzt, und man urtheilt nur sehr unzuverlässig über die Vorzüge desselben in Rücksicht auf diese Theile der Mahlerei.

Die Capelle Spada ist sehr ingeniös decorirt. Zwei Engel von Marmor halten ein ausgespanntes Tuch, welches statt der Balustrade dient.

* * *

Kirche S. Girolamo degli Schiavoni. [46])

Herr D. Volkmann rühmt die Marien beim Grabe Christi von Giuseppe del Bastaro. Seine Manier hat in Ansehung abstechender Lichter von den Schatten, Aehnlichkeit mit der Manier des Guercino; aber Zeichnung und Farbe, die diesem eigen sind, fehlen, und die Köpfe sind sehr gemein.

* * *

Kirche S. Giuseppe a Capo le case. [47])

Die heil. Maria mit dem Kinde und einem Engel, welcher den heil. Joseph aus dem Schlafe

46) Hr. D. Volkmann S. 387. Titi S. 396.
47) Hr. D. Volkmann S. 325. Titi S. 341.

Schlafe wecket, von Andrea Sacchi, gehört nicht unter seine besten Werke.

Die heil Theresia mit der Maria von Lanfranco. Hat gute Köpfe und Hände und viel vom Stil der Carracci. Schade, daß die Farbe zu sehr ins Nußbraune fällt!

* * *

Kirche S. Gregorio Magno.[48])

Der Plafond der Kirche von Plazido Costanzi stellt die Aufnahme des heiligen Gregorius in den Himmel vor. Er ist schlecht.

Das Merkwürdigste in der Kirche ist ein Gemählde des Battoni, welches einige Heiligen in der Anbetung eines Marienbildes vorstellet. Es sind vortreffliche Köpfe darauf, inzwischen ist die Gesichtsbildung der heiligen Jungfrau unbedeutend. Die Färbung ist sehr harmonisch.

Capelle Salviati zur Linken.

† Das Gemählde des Altars stellt den heil. Gregorius vor, welcher zwischen zwei Engeln betet. In der Höhe eine Glorie von Engeln von Annibale Carraccio. Die Figur des Heiligen ist weder sehr edel noch sehr ausdrucksvoll; aber die Engel sind von großer Schönheit. Die Gesichtsbildungen haben viel Correggianisches. Ueberhaupt sieht man auch, wie Annibale den Correggio in der Farbe und im Helldunkeln nachzuahmen gesucht habe. Diese Theile der Mahlerei sind in diesem Bilde besser besorgt

48) Hr. D. Volkmann S. 607. Titi S. 74.

besorgt als in vielen andern dieses Meisters. Inzwischen fehlt der Schmelz der Farben.

Man sieht hier noch ein Basrelief, welches den Einzug unsers Heilandes in Jerusalem vorstellet und einen gewissen Costi, einen Florentinischen Künstler, zum Meister hat.

Capelle der heiligen Silvia. Guido Reni hat hier ein Concert von Engeln gemahlt, welches in Ansehung der Zusammensetzung nicht glücklich gerathen ist. Die Figuren stehen gerade und ohne Verbindung. Das Gemählde ist übrigens so sehr verblichen, und hin und wieder retouchirt, daß man nicht weiter darüber urtheilen kann.

Die Statue der heiligen Silvia von Cordieri ist mittelmäßig.

Capelle des heil. Andreas. Sie ist sehr merkwürdig, weil Guido Reni und Domenichino hier in die Wette gemahlt haben. Capelle des heiligen Andreas mit Mahlereien von Guido Reni und Domenichino.

† Das Gemählde des Guido stellet den heil. Andreas vor, der zum Tode geführt wird. Der heil. Andreas wirft sich, als er das Kreuz von weitem erblickt, auf die Knie nieder, es anzubeten; aber die Henker nöthigen ihn wieder aufzustehen. Die Anordnung ist gut, das Colorit fällt zu sehr ins Rothe. Die Figur des Heiligen ist vortrefflich.

† Domenichino hat die Geisselung des nämlichen Heiligen vorgestellt.

Man sagt, daß, wie Annibale Carraccio die Mahlereien dieser seiner beiden Schüler verglichen, er den Ausspruch gefället habe, Domenichino habe als ein Lehrling, Guido als ein ausgelernter Künstler gearbeitet;

beitet; aber der erstere werde dereinst ein größerer Meister als der letzte werden.

Dieser Ausspruch scheint mir viel Wahres zu enthalten. Domenichino hatte noch nicht seine ganze Stärke, als er mit Guido Reni wetteiferte. Anordnung, Helldunkles und Perspektiv, kurz! alle Theile, welche zur mahlerischen Erfindung einer grösseren Composition gehören, und Ueberlegung, Wissenschaft voraussetzen, sind hier weniger gut, als in dem Bilde seines Nebenbuhlers. Hingegen übertrifft er diesen an Richtigkeit der Zeichnung, vorzüglich in den Extremitäten, und an Wahrheit des Colorits. Wenn ich die einzelne Figur des Heiligen in dem Bilde des Guido ausnehme; so leidet es keinen Zweifel, daß Domenichino auch an Wahrheit des Ausdrucks jenem überlegen ist.

Man sieht hier einige Mahlereien in einerlei Farbe, welche viele dem Domenichino beilegen.

St. Petrus und Paulus zu beiden Seiten des Altars, sind von Guido Reni.

In der Sacristei ein schlechtes Gemählde von Federico Zuccari.

* * *

Kirche S. Grisogono. [49])

Die Assumption des Schutzpatrons dieser Kirche von Guercino an der Decke, ist eine schlechte Composition. Form und Ausdruck sind schlecht gewählt. Die Lichter sind zerstreuet, die Schatten haben nachgeschwärzt; der Grund ist zu blau, die Farbe übrigens kräftig.

Man

49) Hr. D. Volkmann S. 756. Titi S. 56.

Man sieht außer denen von Hrn. D. Volkmann angezeigten Monumenten noch ein neueres des Cardinals Milo, welches jedoch nicht viel Verdienst zu haben scheint.

* * *

Kirche S. Ignazio. [50])

Die architektonischen Mahlereien des Pater Pozzi sind sehr verblichen. Dem ohngeachtet machen sie noch Illusion.

An Gemählden ist die Kirche ziemlich arm, hingegen enthält sie einige gute neuere Bildhauerwerke.

Das Monument des Pabsts Gregorius des XV. und seines Neffen des Cardinals Ludovisi zu seinen Füßen, ist eine gute Zusammensetzung, die auf den ersten Blick Würkung thut. Schade, daß die Ausführung vernachläßigt ist. Es ist theils von le Gros selbst, theils nach dessen Zeichnungen von Monot ausgeführt. Die Köpfe des Ueberflusses und der Religion haben eine zu süßliche Mine, und die Gewänder sind zu eckigt. Die beiden Figuren der Fama von Monot, zieren sich auf eine unerträgliche Weise.

Die Capelle des heil. Ludewig Gonzaga ist eine der prächtigsten in Rom.

† Das Basrelief am Altare stellet diesen Heiligen vor, wie er in den Himmel getragen wird.

So berühmt dieses Werk des le Gros ist, so gestehe ich doch, daß ausser dem Verdienst einer guten Anordnung, welches in der Mahlerei interessanter seyn

50) Hr. D. Volkmann S. 483. Titi S. 167.

seyn würde, als in der Sculptur, ich diesem Basrelief kein sonderliches beizulegen wisse. Die Figur des Heiligen ist affektirt; sein Kopf gleicht mehr einem guten Kinde, als einem heiligen Manne. Die Engel haben übertriebene Stellungen, die ganz nach der Regel des Contraposto erfunden sind. Die Wolken von Stein thun eine sehr schlechte Würkung. Die Gewänder haben lauter viereckigte Falten, und sind ohne Zartheit behandelt.

Die Engel der Balustrade von Ludovisi sind ganz im Stile des Bernini gedacht und ausgeführet.

Gerade gegen über die Capelle della S. S. Nunciata. Das darin befindliche Basrelief von Filippo della Valle ist mittelmäßig.

Die Engel auf der Balustrade sind von Bracci.

Die Gemählde von Pozzi, die nicht architektonisch sind, sind unter der Critik.

* * *

Kirche S. Lorenzo fuori delle Mure. [51])

Man findet hier ein Paar antike Begräbnißurnen, deren eine sehr groß und von Porphyr, mit Weinreben, Trauben und Vögeln in erhobener Arbeit geziert ist.

Von den beiden Grabmälern an den Seiten der Thüre, die zu den Catacomben führet, hat das eine Pietro da Cortona angegeben.

Die Säule mit der Eidexe und dem Frosche im Capitale, die Winkelmann in dem Versuche

51) Hr. D. Volkmann S. 212. Titi S. 225.

suche über die Baukunst der Alten auf dem Titelkupfer hat stechen lassen, muß man bey der Kanzel suchen. Es soll dieses Capital die Nahmen der Baumeister Saurus und Batracus anzeigen.

* * *

Kirche S. Lorenzo in Lucina. [52])

Der gekreuzigte Christus von Guido wird unter die berühmten Gemählde von Rom gezählet. Ich gestehe es zu, daß das Spiel der Muskeln wahr, und die Zeichnung sehr fleißig ist. Aber übrigens scheint mir die Figur steif, ohne edlen Ausdruck und ohne Rundung. Die Farbe fällt zu sehr ins Graue.

* * *

Kirche S. Lorenzo in Miranda. [53])

Auf dem Hauptaltare hat Pietro da Cortona die Marter des heil. Laurentius gemahlt. Das Bild sieht seinen übrigen ähnlich, und ist nicht einmal eins von seinen besten.

Die heil. Maria mit den beiden Aposteln Andreas und Jacobus von Domenichino ist kaum noch zu erkennen. Titi sagt, daß der Cavaliere Vanni es verwaschen habe. So viel man noch urtheilen kann, war es eine schlechte Composition mit einigen guten Köpfen.

52) Hr. D. Volkmann S. 257. Titi S. 367.

53) Hr. D. Volkmann S. 557. Titi S. 202.

Kirche S. Luigi de' Francesi. [54])

Auf dem Hauptaltare ist die Assumption der Maria von Francesco Bassano gemahlt.

Die Anordnung hat viel vom Paolo Veronese. Die Gewänder sind gut, auch finde ich die Formen weniger unedel, als gewöhnlich gewählt; die Köpfe aber sind alle nach einem Modelle gebildet.

Capelle mit Mahlereien von Domenichino.

† Die zweite Capelle rechter Hand ist wegen verschiedener Mahlereien des Domenichino berühmt.

Beim Eintritt, rechts, sieht man die heilige Cäcilia, welche ihre Kleider unter die Armen vertheilt. Die Anordnung ist schlecht. Die heil. Cäcilia steht so versteckt, daß man sie beinahe gar nicht sieht. Der Ausdruck ist niedrig, aber äußerst wahr. Jede Figur sagt das, was sie sagen soll; Schade nur, daß dies Gesagte nicht viel werth ist! Hin und wieder fällt der Ausdruck gar ins Niedrige: Zum Beispiel, der Jude, der von weitem den Preis, den er für ein Kleidungsstück bietet, mit den Fingern anzeigt; die Mutter, die ihrem Sohne ein Paar Ohrfeigen giebt, da er seinem Bruder ein Camisol wegnehmen will; die Straßenjungen, die sich über ein Stück Zeug in den Haaren liegen. Inzwischen muß man immer die Kunst bewundern, mit der Domenichino die geheimsten Affekten der Seele durch die Bewegung des Körpers dem Auge des Beschauers verständlich zu machen gewußt hat.

Die

54) Hr. D. Volkmann S. 469. Titi S. 145. und 468.

Die Zeichnung ist incorrekt, die Luftperspektiv scheint vernachläßigt; inzwischen will ich über diese nicht urtheilen, da das Bild durch Feuchtigkeit des Orts und durchs Retouchiren so sehr gelitten hat.

Der Tod der heil. Cäcilia gegen über. Dies Sujet war eines edleren Ausdrucks fähig und der Künstler hat ihn zu erreichen gewußt. Die Anordnung ist sehr gut, und die Gruppen greifen gut in einander. Die heil. Cäcilia hat einen vortrefflichen Ausdruck von duldender Hingebung: jedoch dürfte dieser mehr einem gutmüthigen Kinde als einer Heiligen mit wahrer Standhaftigkeit gehören. Die Figur scheint mir im Ganzen zu klein gegen die Umstehenden. An diesen bemerke ich einen sehr schönen Ausdruck und herrliche Stellungen. Die Gewänder sind schlecht. Das Bild hat sehr gelitten.

Die heil. Cäcilia vor dem Richter, der sie zwingen will, den falschen Göttern zu opfern, eine Composition im Stil alter Basreliefs. Unter den Köpfen, welche die diesem Meister gewöhnlichen sind, sind einige sehr schön. Die Figur der Heiligen scheint sich ein wenig zu zieren.

Dies Gemählde ist besser als die vorigen erhalten.

Diesem Bilde gegen über eben diese Heilige, welche in Gesellschaft eines andern Heiligen die Märtyrerkrone von einem Engel erhält. Eine allerliebste Composition; der Ausdruck in Minen und Stellungen ist vorzüglich zu bemerken.

In der Mitte die Assumption der heil. Cäcilia. Die Anordnung ist nicht zu loben, aber sonst hat das Bild viel Gutes. Der Ausdruck der Heiligen ist voller Adel und himmlischer Heiterkeit. Sie

kniet auf einem Gewande, welches ein Engel über seinem Kopfe ausgespannet hält. Diese Idee ist aus einem Basrelief in der Villa Medicis genommen, welches das Urtheil des Paris vorstellt. Die Engel sind liebliche Gestalten und angenehm colorirt.

Man zeigt in dieser Kirche † eine Madonna mit dem Kinde und legt sie dem Correggio bei; andere halten sie von Procaccini. Ich halte sie von Cambiasi. Man erkennt an dem Mangel des Schmelzes der Farben, daß das Bild nicht vom Correggio sey: obgleich sonst der Ausdruck viel von der diesem Meister gewöhnlichen Lieblichkeit hat.

Kirche S. Marcello al Corso.[55])

Die Schöpfung der ersten Eltern, und die beiden Evangelisten S. Marcus und S. Johannes sind von Perrino del Vaga angefangen und von Daniel da Volterra geendiget.

Die Bekehrung Pauli ist eins der besten Gemählde von Federico Zuccheri und die umstehende Mahlerei al Fresko, in der nämlichen Capelle von seinem Bruder Taddeo.

Salviati hat hier einige Gemählde verfertigt. Algardi, Raggi, Naldini haben die Kirche mit verschiedener Bildhauerarbeit gezieret, deren Verzeichniß beim Titi nachzusehen ist.

Kirche

55) Hr. D. Volkmann S. 323. Titi S. 321.

* * *

Kirche S. Maria degli Angeli, oder alle Terme di Diocleziano, auch la Certosa. [56])

† Der heil. Hieronymus von Muziano. Ein schönes Bild, das immer die Augen des Kenners auf sich ziehen wird, wenn gleich die Farbe verblichen ist. Der Gedanke ist gut, die Köpfe und die Gewänder sind wohl gewählt, und die Zeichnung ist correkt.

† Der Fall Simons des Zauberers, von Pompeo Battoni, verdient als eins der Hauptwerke dieses braven neueren Meisters [57]) einige besondere Aufmerksamkeit. Beurtheilung eines Gemähldes von Pompeo Battoni.

Zuerst Gedanke und Anordnung: Der heilige Petrus flehet mit in die Höhe gerichteten Augen den Himmel an, daß er die Werke des Teufels zerstören möge, und seine Hand, gegen die Erde ausgestreckt, zeigt den Wunsch, daß der fliegende Zauberer herabgeschleudert werden möge. Um ihn herum stehen

56) Hr. D. Volkmann S. 251. Titi S. 285.

57) Gerade als ich im Begriff bin, das Mspt. meinem Herrn Verleger zu schicken, erfahre ich, daß der alte verdienstvolle Künstler gestorben ist. Er hatte große Fehler, aber sie wurden auch durch große Vorzüge, besonders in der mechanischen Ausführung, compensirt: und ich fürchte, seitdem die Mahler zu sehr Philosophen und Dichter geworden sind, möchte der geschickte Handwerker, der an jenem verloren gegangen ist, so bald nicht wieder ersetzt werden.

mehrere Gläubige, welche voll Zuversicht dieses Zeichen der höheren Allmacht erwarten. Sie bilden die erste Gruppe unter einem Porticus. Weiterher liegt ein Sclave, der mit dem Ausdruck, der seinem niedrigen Stande eigen ist, den fallenden Simon angafft und einen Hund, der diesen anzubellen scheint, zurückhält. Dies auf dem rechten Theile des Vordergrundes. Zur Linken, mehrere Zuschauer, die Erstaunen und Furcht durch ihre Gebärden zu erkennen geben: Eine Mutter, die sich sitzend über ihr Kind herbeugt, und es außerdem durch den ausgestreckten Arm vor der Zerschmetterung durch den fallenden Zauberer zu beschützen sucht. Ein Mann, der, um ein ähnliches Unglück von sich selbst abzuwehren, die Hände über den Kopf ausbreitet. Etwas tiefer herab eine Gruppe dreier Personen, die in der Bestürzung über einander stolpern. Im Hintergrunde: eine Statue des Hercules, und der Prätor auf der Sella curulis, umgeben von Senatoren, Tribunen und Kriegsknechten. In der Höhe: der Zauberer in Begleitung von ein Paar Teufeln bereits fallend.

Das Bild ist zu voll; die Gruppen sind zu unordentlich gestellt; das Auge findet nirgends Ruhe. Der Ausdruck ist ziemlich wahr, aber zu niedrig. In der Wahl der Köpfe herrscht zu viel Monotonie, sie scheinen beinahe alle nach einem Modelle verfertigt zu seyn. Die Zeichnung ist keinesweges ohne Incorrektionen, vorzüglich in dem fallenden Zauberer, durchaus aber ohne Feinheit und Bestimmtheit. Die Gewänder sind von kleinlichem Stile ohne hinreichende Bezeichnung des Nackenden. Das rothe Gewand der Frauen mit dem Kinde zeigt inzwischen

schen sehr mahlerische Massen heller und dunkler Partien.

Das Colorit ist nicht wahr, aber es hat den Vorzug, welcher diesem Meister vorzüglich eigen zu seyn scheinet: Die Farben der ganzen Tafel machen ein für sich bestehendes harmonisches Ganze aus. Der Ton ist, von der obersten Spitze des Gemähldes an bis unten hinaus, einer und derselbe. Es ist eine schön gefärbte Tafel, eine liebliche Farbenleiter, ein angenehm in einander fließender Regenbogen. [58])

In Rücksicht auf Haltung hat aber das Gemählde nicht dieselben Verdienste. Der Mahler hat nämlich gewagt, das Bild durch den Bliz zu erleuchten, durch den er den fliegenden Zauberer herabschleudern läßt. Dieser kühne Gedanke bringt zwar einige pikante Schlagschatten hervor, zerstreuet aber zu gleicher Zeit das Licht, und erhellet den Hintergrund zu sehr. Denn nun tritt der Prätor, der dort sitzt, so nahe an die Personen der vordersten Gruppe, daß man nicht absieht, wohin der Zauberer fallen soll, ohne alles Lebende unter sich zu zerschmettern.

Der Kaiser Constanz, der bei der Celebration der Messe durch den heil. Basilius in Ohnmacht fällt, von Subleyras. Das Bild

58) Wenn man weiß, auf welche Art Battoni seine Gemählde verfertigt hat, wird dieses Verdienst der Farbenharmonie noch größer. Er bedeckte seine großen Gemählde mit einem Tuche, und mahlte nun von oben bis unten hinunter, so wie er eine Stelle aufdeckte, das Gemählde auf den ersten Strich fertig.

ist nicht ohne Verdienst, inzwischen hat die poetische Erfindung allerdings große Fehler. Die Gruppe des Knaben, der auf dem Vordergrunde das Brod aus den Händen eines nackten Mannes empfängt, unterbricht die Einheit der Handlung, und paßt nicht für Zeit und Ort. Die Anordnung aber kann zum Muster dienen. Der Ausdruck in dem Kaiser ist zu affektirt. Die Gruppe der Priester ist das Beste im Bilde; Man sieht darunter gute Köpfe. Die Zeichnung ist ohne auffallende Fehler, die Färbung schlecht, und das Helldunkle besser gedacht als ausgeführt.

Die Auferweckung des Lazarus von Costanzi. Die Anordnung ist gut, der Ton der Färbung, obgleich harmonisch, fällt zu sehr ins Schwarze.

Die Marter des heiligen Sebastians von Domenichino.

† Die Marter des heiligen Sebastians von Domenichino. Weder die poetische Erfindung noch die mahlerische Anordnung verdienen ein besonderes Lob. Die Menge der hier vorgestellten Figuren ist dergestalt auf einander gehäuft, daß das Auge Mühe hat, sie aus einander zu sondern. Die Episode des Soldaten zu Pferde, der das Volk aus einander treibt, schadet der Einheit der Handlung, weil sie die Aufmerksamkeit zu sehr an sich zieht, und den Eindruck, den die Lage der Hauptfigur auf uns machen sollte, auf keine Weise unterstützt. Man muß die Figuren einzeln sehen, um sich von ihrer Schönheit zu überzeugen: Jede sagt das, was sie sagen soll. Man sieht vortreffliche Köpfe; bei dem des Heiligen scheint der Mahler den Laocoon vor Augen gehabt zu haben. Der Körper ist nicht so edel

Die

Die Figur Christi in der Glorie ist schlecht. In der Zeichnung, vorzüglich der Hände, trifft man mehrere Incorrektionen an. Die Farbe ist gut aufgetragen, und kräftig. Ueber Luftperspektiv, Haltung und Harmonie kann man nicht mehr urtheilen. Das Bild hat sehr gelitten; indessen scheinen diese Theile niemals vorzüglich gewesen zu seyn. [59])

Die Darstellung Mariä im Tempel von Romanelli. Das Bild ist zu sehr verdorben, um mit Zuverläßigkeit ein Urtheil darüber zu fällen. Sollte man etwas darüber sagen, so wäre es dies: Die poetische Erfindung ist schlecht, die mahlerische Anordnung gut; der Ausdruck unbedeutend, die Stellung reizend; die Zeichnung unbestimmt, aber ohne auffallende Unrichtigkeiten; die Färbung falsch, aber die Harmonie gut; Kurz! die charakteristischen Fehler und Vorzüge des Kirchenstils finden sich neben einander.

Die Taufe Christi von Carlo Maratti. Ich wüßte nicht, welches Verdienst dieses Bild haben könnte. Alle Theile der Mahlerei sind darin schlecht; die Stellungen Christi und des heil. Johannes ekelhaft geziert.

Die Strafe des Ananias und der Sapphira von Roncalli oder Pomeranzio, auf Schiefer: ganz verdorben. Herr Volkmann sagt, daß dieses Bild in einem großen Stile gemahlt sey. Dieses kann

59) Dies Gemählde ist al Fresco. Ueber die Art, wie es aus der Wand genommen, und von seiner vormaligen Stelle hieher gebracht ist, liefert Köremon im 2ten Theile interessante Nachrichten.

kann nur so viel heißen, daß die Gewänder große Massen darbieten, welche das Licht gut auffangen; denn übrigens ist weder Hoheit des Ausdrucks noch Richtigkeit der Zeichnung darin anzutreffen.

* * *

Kirche S. Maria dell' Anima. [60])

Schönes Gemählde von Giulio Romano.

† Madonna mit dem Christkinde, ein heiliger Jacob betet es an; der heilige Joseph lehnt sich auf den Ellnbogen, und sieht zu; der heil. Rochus wird dem Heiland durch den heil. Johannes vorgestellt, und hinten futtert die heil. Anna die Hüner: von Giulio Romano.

Es ist ein Hauptbild dieses Meisters, ob es gleich auf mancherlei Art, durch Retouchiren, schlechten Firniß ꝛc. gelitten hat. Auch sind Erfindung und Anordnung nicht zu loben; man muß allein auf das Detail sehen. Der Kopf der Madonna hat viel Aehnlichkeit mit dem der Madonna in der heil. Familie von Raphael zu Versailles. Eben daher ist auch die Stellung des heil. Josephs genommen, der sich auf den Arm stützt; aber, recht nach Art der Nachahmer, hier sehr übertrieben wieder angebracht. Die Madonna ist die reizendste Figur auf dem Bilde, dabei in vortrefflichem Geschmack drapirt. Der Kopf des heil. Rochus, und einige Engel sind auch sehr schön. Dagegen gehören die Knie des Christkindes einem ausgewachsenen Bootsknechte, und die Beine des heil. Johannes sind offenbar zu klein gegen die übrige Figur.

† Ein

60) Hr. D. Volkmann S. 403. Titi S. 414.

† Ein Paar Kinder von Francesco Fiammingo an dem Grabmale Ferdinands van der Einda, — irrig schreibt Hr. Volkmann: Monument von Ferdinand Vander, — eines Antwerpers. Sie sind äußerst delicat behandelt, und haben sehr liebliche Physiognomien. Vielleicht dürften sie ein wenig zu fleischigt seyn. Kinder von Fiammingo.

* * *

Kirche S. Maria dell' Appollinare. [61])

In der dritten Capelle rechter Hand, der heil. Franciscus Xaverius von le Gros. Die Stellung ist affektirt, der Kopf ohne Ausdruck, und das Gewand in zu viel kleine Falten gelegt.

* * *

Kirche S. Maria di Loretto. [62])

† Die heilige Susanna von Fiammingo. Diese Statue ist unstreitig eine der besten von denen, die in neueren Zeiten verfertigt sind. Der Kopf hat Reiz, aber er reicht nicht an das hohe Ideal von Schönheit der Alten. Man kann nur sagen: er sey gefällig. Vielleicht sind die Wangenknochen ein wenig zu stark. H. Susanna von Fiammingo.

Die Stellung ist simpel, und der Künstler hat die Regel des Contraposto, die unter seinen Zeitgenossen so oft gemisbraucht wurde, auf eine vernünftige Art genutzt. Inzwischen werfen einige Kenner dem

61) Hr. D. Volkmann S. 407. Titi S. 405.
62) Hr. D. Volkmann S. 175. Titi S. 277.

dem linken Fuße immer noch eine unnatürliche Stellung vor. Der Wurf des Gewandes ist gut gedacht, so auch der Faltenschlag. Die Uebergänge aus einer Falte in die andere dürfte man in der Ausführung weicher wünschen.

Man kann den Werth dieser Statue nicht besser beurtheilen, als wenn man den Gipsabdruck derselben auf der Französischen Academie mit dem der heil. Bibiena vom Bernini, der ihr dort gegen über steht, vergleicht. Man wird alsdann finden, daß Fiammingo's Werk vielleicht nur darum einen so großen Vorzug vor dem Werk seines Nebenbuhlers erhält, weil er sich weniger von dem Stile der Antike entfernt hat. Der Ausdruck ist der einer sanften, gottesfürchtigen Seele voll sittsamen Reizes, und stiller Tugend. Die Hand, mit der sie auf den Altar zeigt, dürfte ein wenig zu groß und zu steif seyn. In der andern hält sie einen Palmzweig.

Sie steht nicht in der Nische über der Thüre, wie Hr. Volkmann sagt, sondern in einer Nische dem Altare zur Seite.

Einige Bemerkungen über den Stil des Fiammingo.

Franßois Quesnoy, genannt Fiammingo, lebte von 1594 bis 1648. Er verdient mit Recht den Nahmen des größten Bildhauers neuerer Zeiten. Er hat mehr als alle andere im Stil der Antike gedacht, und er würde vielleicht seinen Mustern noch näher gekommen seyn, wenn der zu seiner Zeit herrschende Kirchenstil ihn nicht wider seinen Willen davon zurückgehalten hätte. In Kindern hatte er seine größte Stärke: Er bildete sie mit der anschmiegenden Lieblichkeit die ihrem Alter eigen ist. Der Kopf seiner Susanna zeigt gefällige Unbefangenheit, sanfte Zuvor-

vorkommung. Der Ausdruck des Affekts in seinem heil. Andreas in der Peterskirche, ist hingegen übertrieben und affektirt. Mehr Werke kenne ich nicht von diesem Meister. Wenn sie mich nicht hinreichend berechtigen, ein allgemeines Urtheil über die Vorwürfe zu fällen, in deren Darstellung unser Meister seine größte Stärke besaß; so scheinen jedoch jene Erfahrungen in Verbindung mit der Nachricht, die wir von dem ausgezeichnet unglücklichen Schicksal haben, womit Fiammingo in seinem Leben zu kämpfen hatte, die Vermuthung zu bestärken, daß der Ausdruck einer holden Seele in einem zart organisirten Körper ihm am besten geglückt sey, daß er sich hingegen schwerlich bis zur Bildung eines hohen Geistes, zur Darstellung starker Affekte werde hinaufgeschwungen haben.

Kirche S. Maria Maddalena al Corso. [63])

† Die heil. Magdalena, der die Engel die Instrumente der Passion zeigen, ein sehr schönes Bild von Guercino. Schade, daß die Schatten zu sehr nachgeschwärzt haben, und daß es zu schlecht im Lichte stehet, um es genau zu erkennen. Die Gesichtsbildungen sind, so viel man noch sehen kann, wohl gewählt. Vielleicht dürfte es ein wenig an Ausdruck fehlen. Die Zeichnung ist gut, vorzüglich fallen der Arm und die Hände des Engels, der den Christ in den Wolken zeigt, sehr auf. Auch lösen sich die Figuren gut von dem Grunde ab.

Kirche

63) Hr. D. Volkmann S. 333. Titi S. 348.

Kirche S. Maria Maddalena e S. Salvatore delle Capelle. [64])

Diese Kirche kann sowohl in Rücksicht auf Baukunst als Mahlerei und Bildhauerarbeit, für ein Modell des schlechten Geschmacks dienen.

Kirche S. Maria Maggiore. [65])

Die Sixtinische Capelle hat für die Kunst nichts Merkwürdiges.

Capelle Borgheſe

hat Gemählde von Giuseppe d'Arpino, und Guido Reni, sie sind aber dem Auge zu entfernt, und zu schlecht erleuchtet, als daß man sie gehörig beurtheilen könnte. Sie stellen verschiedene Patriarchen und Lehrer des neuen Testaments vor.

Die Sculptur in dieser Capelle ist durchaus mittelmäßig. Die Urne die zum Altar dient ist aber sehr schön.

Das Beste von Bildhauerarbeit in dieser Kirche scheint das Grabmal Clemens IX. zu seyn. Die Arbeit ist von Schülern des Bernini.

Gegen über das Grabmal Nicolaus IV. Beide tragen viel zur Auszierung der Kirche bei.

Das Grabmal des Agostino Favoriti hat der Bischoff von Fürstenberg errichten lassen; es ist aber nicht, wie Hr. D. Volkmann irrig schreibt, das Grabmal dieses Prälaten selbst.

Die

64) Hr. D. Volkmann S. 352. Titi S. 363.
65) Hr. D. Volkmann S. 218. Titi S. 249.

Die Capelle Cesi ist von guter Erfindung. Man schreibt sie dem Martino Lunghi zu. Die Grabmäler sind von della Porta, und besser gedacht als ausgeführt. [66])

Die Capelle Sforzi soll nach den Zeichnungen des Michael Angelo Buonarotti decorirt seyn.

Die Auferweckung des Lazarus von Muziano, von der Hr. Dr. Volkmann redet, ist nicht mehr hier, sondern soll, wie Titi berichtet, nach dem Pallast des Quirinals gebracht seyn.

Im Eingange der Sacristei sieht man ein Monument des Antonio Grata, Gesandten des Königs von Congo. Es ist von der Hand des Bernini, aber mittelmäßig. Ein gleiches Urtheil darf von der Himmelfahrt Mariä, einem Basrelief auf dem Altare im Chor, gelten. Es ist von dem Vater des Bernini.

In der dritten Capelle von der Sacristei ab sieht man eine Verkündigung von Pompeo Battoni.

Kirche S. Maria ad Martyres oder das Pantheon, gewöhnlich la Rotonda genannt. [67])

Die Statue der Madonna von Lorenzetto wird für das beste Kunstwerk in dieser Kirche gehalten. Madonna von Lorenzetto.

66) Titi führt hier zwei Grabmäler des Santarelli und des Costanzo Patrizi an, die vom Algardi verfertigt seyn sollen.

67) Hr. D. Volkmann S. 346. Titi S. 366.

ten. Der Kopf der Madonna ist von schlechter Wahl, und ohne Ausdruck; das Christkind schlecht gezeichnet, und so hart ausgeführt, daß es aus Holz geschnitzt zu seyn scheint. Ueberhaupt ist das Nackende nicht mit genugsamer Zartheit behandelt. Besser ist das Gewand, immer aber bleibt es noch zu schwerfällig und unbestimmt in dem Faltenschlage, wenn man gleich die Nachahmung der Antiken darin spürt.

Man trifft hier noch mehrere Bildhauerarbeit und verschiedene Mahlereien an, welche aber der Aufmerksamkeit des Liebhabers weniger werth zu seyn scheinen.

Zu denen von Hrn. Dr. Volkmann angezeigten Grabmälern sind noch folgende in neuern Zeiten hinzugekommen.

Das Monument von Mengs, welches ihm der Cavaliere Azara mit der Innschrift: Pictori Philosopho, hat setzen lassen.

Das Monument Poussins, welches auf Kosten des Marquis d'Azincourt errichtet ist.

Das Monument Winkelmanns verdanken wir dem Patriotismus des Herrn Hofraths Reiffenstein, und mit wenigem Anspruch auf eine so ehrbringende Gesellschaft, hat ein neuerer Mahler Benefiali, ein eingebohrner Römer, von den Künstlern unter seinen Landesleuten gleichfalls hier ein Monument erhalten.

Kirche

Kirche S. Maria sopra Minerva. [68])

† Christus von Michael Angelo, steht meiner Einsicht nach nicht seinen Ruhm. Er ist von gemeiner Natur, sowohl was Kopf als Körper anbetrifft. Er trägt einen Stutzbart; die Beine sind schwerfällig, die Hände unnatürlich; die ganze Stellung ist verdreht und unedel; die Muskeln sind viel zu stark angegeben. Inzwischen ist die Kenntniß des Knochen- und Muskelnbaues und die Behandlung des Marmors unserer Aufmerksamkeit werth. Christus von Michael Angelo.

Die Gruppe gegen über von Francesco Siciliano, welche Hr. Dr. Volkmann eine heilige Magdalena nennt, ist eine Carita, und ein mittelmäßiges Werk.

Das Monument Benedict des XIII. ist von den Schülern des Bernini ziemlich mittelmäßig ausgeführt.

Die beiden Monumente Leo X. und Clemens VII. sind von schöner Erfindung. Sie sind wie Triumphbögen gebauet, welches eine gute Würkung thut. Die daran befindliche Bildhauerei im Stile des Michael Angelo ist unbedeutend.

Die beiden Monumente der Cardinäle Alessandrino und Pimentelli, das erste von Giacomo della Porta, das andere von Schülern des Bernini, verdienen gleichfalls keine sonderliche Aufmerksamkeit.

Eben dasselbe Urtheil kann von der übrigen Bildhauerarbeit in dieser Kirche gelten.

68) Hr. D. Volkmann S. 489. Titi S. 155.

Unter den Gemählden ist gleichfalls nichts auſserordentliches.

Das Bild des Carlo Maratti gehört nicht zu seinen besten.

Mit mehrerem Interesse wird man die Mahlereien des Venusti betrachten.

Titi bemerkt ein Abendmahl von Federico Baroccio auf dem Altare der Capelle Aldobrandini. Ich habe es übersehen.

* * *

Kirche Maria di Monte Santo. [69])

In der ersten Capelle zur rechten Hand hat Salvator Rosa einige Mahlereien verfertigt, welche, wie gewöhnlich, von schlechter Anordnung, übertriebenem Ausdrucke und incorrekter Zeichnung, zugleich aber auch kräftig an Farbe und pikant an Würkung des Helldunkeln sind.

Eine heilige Familie von Carlo Maratti im Stile des Pietro da Cortona.

Der heil. Franciscus und Rochus, welche die Madonna anbeten, von demselben Meister. Die Figur der Madonna hat etwas edles.

* * *

Kirche S. Maria della Navicella. [70])

Die Friese von Giulio Romano und Perrino del Vaga sind übermahlt und verdienen daher die Aufmerksamkeit des Liebhabers nicht mehr.

† Vor

69) Hr. D. Volkmann S. 385. Titi S. 385.

70) Hr. D. Volkmann S. 187. Titi S. 207.

† Vor der Kirche liegt ein antiker Kahn aus Marmor. Er ist des Costums wegen merkwürdig.

Kirche S. Maria del Orto. [71])

Die Mahlereien in dieser Kirche sind so verdorben, daß wenn sie auch jemals Verdienst gehabt haben, dies nicht mehr zu erkennen ist.

Kirche S. Maria della Pace. [72])

† Die Mahlereien von Raphael, die unter dem Nahmen der Sibyllen bekannt sind, haben äußerst gelitten. Das Wenige, was man sieht, verräth den Meister.

Kirche S. Maria del Populo. [73])

In der zweiten Capelle rechter Hand hat Maratti die Empfängniß der Maria gemahlt. Unten steht der heil. Johannes in Unterredung mit dem heil. Gregorius, der in einem Lehnstuhl sitzt und sich von dem heil. Geist, in Gestalt einer Taube, etwas ins Ohr sagen läßt. Dieser Gedanke ist lächerlich, der Ausdruck aber übertrieben. Die Stellungen sind theatralisch. Ueberhaupt kann man bei einer sehr incorrekten Zeichnung, einer schlechten Wahl der Falten,

71) Hr. D. Volkmann S. 659. Titi S. 51.

72) Hr. D. Volkmann S. 403. Titi S. 414.

73) Hr. D. Volkmann S. 381. Titi S. 388.

einer Farbe, die nach der Palette riecht, und einem gänzlichen Mangel an Ründung diesem Bilde keinen andern Werth beilegen, als den, daß der Kopf der Madonna viel vom Stil des Guido hat.

In der dritten Capelle sind Gemählde von Pintoricchio, mit artigen Köpfen.

In dem Gemählde von der Heimsuchung Mariä von Morandi trifft man Aehnlichkeit mit dem Stile des Andrea Sacchi an.

† In der ersten Capelle zur Linken: die Himmelfahrt Mariä von Annibale Carraccio.

Der Mahler hat nicht Raum gehabt, seine Ideen in der Maaße auszuführen, wie er sie in der Skizze zu diesem Gemählde im Pallast Doria angezeigt hat. Die Figuren sind daher zu sehr auf einander gehäuft. Diesen Fehler abgerechnet, hat das Bild große Schönheiten. Der Ausdruck in den Köpfen ist vortrefflich und die Zeichnung sehr correkt. Vorzüglich schön ist die Hand des heil. Petrus in Verkürzung. Die Gewänder sind trocken ausgeführt und die Farbe ist im Ganzen schlecht.

Zu den beiden Seiten hat Michael Angelo Carravaggio die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri gemahlt, an denen die Ründung das Merkwürdigste ist.

Hr. Volkmann ist hier zu verbessern. Diese beiden Bilder des Carravaggio hängen nicht in einer besondern Capelle zu Ende der Seiten Navaten; und in der ersten zur Linken vom Altare ab, finden sich keine andere, welche aufgemahlt seyn könnten, als diejenigen, welche angegeben sind.

Die

Die Capelle Chigi ist vorzüglich wegen der Statue des Propheten Jonas berühmt, zu der Raphael die Zeichnung angegeben hat. Die Ausführung ist von Lorenzetto.

Jonas, von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung.

Ob die Stellung gleich nicht so übertrieben geziert als viele andere neuerer Meister ist, so fehlt ihr doch der ruhige Reiz der Antiken. Der Kopf hat viel ähnliches mit dem Antinous im Belvedere, aber der feine Ausdruck des Originals ist nicht erreicht. Der Körper ist mit einer Zartheit behandelt, die sich auf eine sehr glückliche Art von der übertriebenen Muskelnandeutung des Michael Angelo unterscheidet, aber der Meissel hat die Feinheit von Raphaels Crayon nicht ganz erreicht.

Ist diese Statue, wie man behauptet, das Meisterstück der neueren Bildhauerkunst in nackenden Figuren, so verdient sie diesen ehrenvollen Platz hauptsächlich durch die weise Einfalt des Gedankens. Wie viel mangelt ihr noch an Schönheit, Bestimmtheit der Zeichnung, und Ausdruck des Charakters, um mit einem Apollo, Antinous, und andern Meisterstücken der Alten in Vergleichung gesetzt zu werden!

Die Statue des Propheten Elias gegen über soll gleichfalls von Lorenzetto nach Raphaels Zeichnung verfertiget seyn. Sie ist mittelmäßig, und nur die Gewänder verdienen Aufmerksamkeit. Diese Statue steht der vorigen ins Kreuz gegen über.

Die beiden andern Statuen stellen den Propheten Habacuc und den Propheten Daniel vor. Sie sind von Bernini, und nach Gewohnheit sehr manierirt.

Man will, daß die Mahlereien in dieser Capelle von Sebastiano del Piombo und Salviati nach den Zeichnungen Raphaels ausgeführt seyn sollen. Ist dies gegründet, so haben jene Meister bei der Ausführung sich vieler Freiheiten bedienet. Doch, ich mag darüber nicht urtheilen: Der Ort ist viel zu schlecht erleuchtet, um es mit Zuverläßigkeit zu thun.

* * *

Kirche S. Maria della Scala.[74])

† In der ersten Capelle rechter Hand hat Gerhard Honthorst die Enthauptung des heil. Johannes vorgestellet. Es ist eins seiner schönsten Bilder. Die Köpfe sind voller Wahrheit: Die Farbe ist voller Kraft, die Würkung der Fackel sehr pikant.

Die übrigen Kunstwerke in dieser Kirche kann man beim Titi und Volkmann nachsehen.

* * *

Kirche S. Maria del Sole, oder Stefano delle Carozze.[75])

Hr. Dr. Volkmann würde hier eine Berichtigung bedürfen: Allein da seine Fehler blos die Architektur und einige antiquarisch historische Nachrichten betreffen, so gehören sie nicht in meinen Plan.

Kirche

74) Hr. D. Volkmann S. 664. Titi S. 41.
75) Hr. D. Volkmann S. 576. Titi S. 62.

Kirche S. Maria in Traſtevere. [76])

Das Moſaik in der Tribune von 1143 wird die Liebhaber Gothiſcher Mahlereien reizen; wir gehen dabei vorüber.

An der Kuppel ſieht man eine ſchöne Aſſumption der Jungfrau von Domenichino. Der Ausdruck des Kopfs in der heil. Jungfrau iſt vortrefflich, auch ſind die Formen ſchön. Daran und an den Händen erkennt man den Domenichino wieder. Auch die kräftige Farbe al Freſco gehört ihm. Die Gewänder und die Engel haben viel vom Stil des Carraccio.

In der ſechſten Capelle ſieht man noch die Spuren eines Kindes, welches Blumen ausſtreuet, von Domenichino. Man hat dieſes Kind aus Reſpekt für den Meiſter ſtehen laſſen; der Reſt iſt übergeweißet.

Wenn man Hr. Volkmann lieſet, ſollte man glauben, daß noch andere Gemählde, nach den Zeichnungen des Domenichino ausgeführt, an der Decke befindlich wären. Aber dieſes iſt nicht. Alles übrige iſt vergoldetes Schnitzwerk. [77])

In der Capelle des heil. Johannes iſt dieſer Heilige in der Wüſte, von Antonio Carraccio, einem natürlichen Sohne des Agoſtino, gemahlt. Es hat viel von der erſten Manier des Guido Reni.

76) Hr. D. Volkmann S. 662. Titi S. 43.

77) Der Irrthum iſt daher entſtanden, daß Titi ſagt, di cui, nämlich Domenichino, e diſegno bizarriſſimo tutta la ſoffita; das heißt, er hat die Zeichnungen zu den Verzierungen angegeben, nicht zu den Mahlereien.

* * *

Kirche S. Maria in Valicella, oder Chiesa nuova. [78])

Kreuzabnehmung von M. Angelo Carravaggio.

† Die Kreuzabnehmung von Michael Angelo Carravaggio ist eins der schönsten Gemählde dieses Meisters. Der Gedanke und die Anordnung sind nicht besonders, und die Formen nicht sehr edel gewählt. Aber man kann ihnen wenigstens nicht das Ekelhafte und niedrig Häßliche vorwerfen, was man in so vielen andern Bildern dieses Meisters antrifft. Der Ausdruck ist sehr wahr, die Färbung sehr kräftig. Was man aber vorzüglich bewundern muß, ist die Ründung. Die Figuren treten würklich aus dem Grunde hervor. Die Zeichnung, vorzüglich in den Extremitäten, ist incorrekt.

Am mittelsten Gewölbe hat Pietro da Cortona die Legende vorgestellet, wie die Jungfrau Maria auf Vorbitte des heiligen Philippus Neri die alte Kirche vor dem Einsturz bewahret. Maria hält die Kirche, und das Volk nimmt die Flucht. Diese Mahlerei ist eine hübsche Schminke, welche den Platz auf eine angenehme Art ausfüllt. Die Perspektiv in der Architektur verdienet Lob.

Von eben diesem Meister ist die Himmelfahrt der Maria an der Tribune, wie auch die Kuppel, woran man Christum sieht, welcher Gott dem Vater die von Engeln getragene Passionsinstrumente zeigt.

In

78) Hr. D. Volkmann S. 415. Titi S. 124.

In der dritten Capelle rechter Hand ist das Gemählde der Himmelfahrt von Muziano. Die Köpfe und die Gewänder haben Verdienst, und die Färbung ist kräftiger, wie gewöhnlich.

In der Capelle Spada sieht man den heil. Carl Barromäus und den heil. Ignatius, welche die Maria anbeten. Sie sind von Carlo Maratti. Dem Kopf der Madonna fehlt es an Seele, die übrigen sind geziert. Die Farbe ist angenehm und harmonisch.

Neben dem Altare hängen drei Bilder von Rubens, aus seiner früheren Manier. Man erkennt schon seinen Stil in der Zeichnung der Körper und Gewänder, aber die Färbung hat noch nicht den angenehmen Glanz, der ihn in der Folge berühmt gemacht hat.

In der Capelle des heil. Philippus Neri hängt das Bildniß dieses Heiligen im Gebete an die Maria, nach Guido in Mosaik.

† In der nächstfolgenden Capelle, die Darstellung der Maria im Tempel, von Federico Barroccio. Die Figur der Maria hat den Reiz, der diesem Meister gewöhnlich ist, und einen angenehmen Ton der Farbe im Ganzen. Man sieht aber schon allerwärts deutliche Spuren des Verfalls des guten Geschmacks: Uebertriebenen Contraposto, gezierte Grazie, Mangel an wahrem Ausdruck, angenehme aber falsche Farben, und schwerfällige Drapperien.

Eben dieses kann man von der Heimsuchung der Maria von demselben Meister sagen. Es hängt in der vierten Capelle.

Die

Die Decke der Sacristei hat Pietro da Cortona al Fresco ausgemahlt. Ein großer Erzengel fliegt mit dem Kreuze, und kleine Cherubims tragen die übrigen Passionsinstrumente. Die Figur des Erzengels fliegt sehr gut, hat nur eine etwas gezwungene Stellung. Das Kreuz, welches er trägt, und welches in der Verkürzung von unten auf gesehen wird, ist ein Meisterstück von Perspektiv. Die Farbe ist frisch, kräftig, und hat schöne Mitteltinten.

Die Gruppe des heil. Philippus Neri mit dem Engel ist von Algardi. Sie ist nicht ohne alle Incorrektion, aber dennoch ein gutes Werk, an dem die Köpfe schön, das Fleisch zart, und die Gewänder gut geworfen sind.

In dem zu dieser Kirche gehörigen Kloster sieht man zwei Capellen.

In der untersten, wo der Stuhl des heiligen Philippus Neri aufbewahrt wird, hat Guercino † den Heiligen gemahlt, dem ein Engel erscheint. Dieses Bild ist aus seiner besten Manier. Man bewundert seine Kunst vorzüglich an dem Kopfe und an den Händen des Heiligen, in denen, was Guercino's Stärke überhaupt war, die feinen Uebergänge einer Muskel in die andere vortrefflich ausgedrückt sind.

Das Gemählde ist schlecht erleuchtet, man muß ein Licht fordern, um es recht zu sehen.

In der obern Capelle, wo das Gemählde des Heiligen aufbewahrt wird, hat Pietro da Cortona die Assumption des Heiligen gemahlt. Es ist eine schöne Verkürzung, die mit einem frischen und kräftigen Pinsel ausgeführt ist.

Hie-

Hieher hat man auch das † Originalbild des heil. Philippus Neri im Gebet an die Madonna von Guido gebracht, dessen Copie in Mosaik in der Kirche hängt. Es hat viel Aehnlichkeit mit dem heil. Andreas Corsini im Pallast Barberini; nur die Stellung und die Beiwerke sind in etwas verändert. Auch steht es an Werth weit unter jenen.

Es giebt auch noch einige andere Gemählde in dieser Capelle, die nicht ohne alles Verdienst sind.

* * *

Kirche S. Maria della Vittoria. [79])

In der zweiten Capelle rechter Hand.

Der heilige Franciscus, der das Kind Jesus aus den Händen der Maria empfängt, von Domenichino. Man sollte eher glauben, daß es nur in der Manier dieses Meisters gemahlt wäre. Inzwischen der heilige Franciscus ist voller Ausdruck, und die Maria von angenehmen Charakter; aber der Christ und die Engel in der Glorie sind des Meisters unwürdig.

In der dritten Capelle zur Linken. [80])

Eine heilige Dreieinigkeit von Guercino. Es hat so sehr nachgeschwärzt, daß man nur mit Mühe einige schöne Figuren von Engeln erkennet. Gott der Vater ist eine unedle Figur, Christus gleichfalls, und dieser letzte ist noch dazu eine sehr steife.

In

79) Hr. D. Volkmann S. 277. Titi S. 294.

80) Hr. D. Volkmann schreibt unrichtig in der neunten, und das Bild der heil. Lucretia und Gertrudis, welches er als in der dritten befindlich angiebt, ist in dieser Kirche gar nicht anzutreffen.

In derselben Capelle.

Christus am Kreuze von Guido. Das Bild ist so schlecht aufgehangen, daß man beinahe nichts davon erkennen kann.

Gruppe der heiligen Theresia von Bernini.

† Die Gruppe der heiligen Theresia, der die göttliche Liebe unter der Gestalt eines Amors mit dem Pfeile das Herz durchbohrt, von Bernini, und von ihm selbst für das beste seiner Werke erklärt. Ausdruck der höchsten Empfindung von Wollust macht den Charakter der Figur der heiligen Theresia aus. Ihre Augen schließen sich halb schmachtend, und ihre Nerven sind erschlafft von übertriebener Spannung des Vergnügens: Sie ruht auf Wolken in Gestalt elastischer Polster: Ihre Hände sinken matt herab, ihre Beine scheinen der Kraft beraubt, ihr Hülfe irgend einer Art zu leisten: Sie läßt sich zu allem gehen, was mit ihr vorgenommen werden kann: Ihre Brust scheint sich zu heben, und der halbgeöffnete Mund mit Mühe Odem zu schöpfen. — In diesem gefährlichen Zustand naht sich ihr ein Engel mit grimassirender Süßlichkeit, sucht das Gewand von ihrer Brust abzuheben, und neckt sie mit dem Pfeile, der seine Hand bewaffnet.

Diese Gruppe hat der Künstler in eine Capelle gestellt, durch deren in der Höhe angebrachtes Fenster der Tag durch gelbe Glasscheiben fällt, und das den Geheimnissen der Liebe so günstige matte Licht in der übrigens düstern Capelle verbreitet.

Beim Himmel! an diesem Orte möchte ich nicht beten. Eine Stunde hier, dürfte ich mit Emilia Galotti sagen, und welcher Tumult würde sich in meiner Seele erheben, den die Uebungen der strengsten

sten Andacht auszulöschen nicht im Stande seyn möchten.

Kurz! das ganze Werk gehört nicht in eine Kirche. Im dem Boudoir eines Pariser Freudenmädchens, da würde es an seiner Stelle stehen.

Gegen die Ausführung habe ich zu erinnern, daß die Mine des Engels wahre Ziererei ist. Die Formen des Nackenden an der heiligen Therese sind zu weichlich, im Geschmack des Fleisches eines Rubens; das Gewand, welches nach Art der Gewänder des Pietro da Cortona in zu viele kleinliche Falten gelegt ist, bezeichnet nicht genung die Umrisse des Körpers.

Bernini hat sich überhaupt den mahlerischen Effekt zu sehr zum Zweck gemacht. Man muß inzwischen gestehen, daß unter allen Werken runder Bildnerei, die mir bekannt geworden sind, dieses die Forderungen, die man an ein Gemählde machen kann, am meisten ausfüllet. Der Grund ist dieser: weil die Gruppe in einer solchen Lage angebracht ist, so sehr ein ihr eigen adaptirtes Licht erhält, und dergestalt von andern Körpern separirt ist, daß man sie nicht wohl anders als mit stillstehendem Blicke aus einem bestimmten Gesichtspunkte anschauen kann.

Die Behandlung des Marmors ist ein Meisterstück von Sorgsamkeit und Zartheit. [81])

Kirche

81) Herr Bernoulli in seinen Zusätzen zu den neuesten Reisebeschreibungen von Italien, Leipzig 1777. 1ster Theil, S. 401. bemerkt, daß die Gruppe der heiligen Theresia bis auf wenige Veränderungen nach aus einem in der Kirche zu Grotta Ferrata befind-

Kirche S. Nicolo in Carcere. [82])

Ein antiker Sarcophag von schwarzgrünem Porphyr dient zum Altare. Die Köpfe daran sind aber nicht, wie Herr Dr. Volkmann meint, ägyptisch, sondern griechisch.

Kirche S. Nicolo de i Lorenesi.

Corrado, [83]) ein neuerer Mahler, hat diese Kirche mit Gemählden al Fresco und in Oel gezieret.

befindlichen Gemählde, welches man dem Guido Reni zuschreibe, entlehnt sey. Diese Nachricht ist völlig falsch. Das Bild zu Grotta Ferrata ist keinesweges von Guido, und gleicht unserm Bilde in keinem Stücke als in der Hauptidee, welche aber in den katholischen Kirchen aus einer allgemein angenommenen Legende sehr gewöhnlich ist. So trifft man sie in der Kirche S. Maria della Trasspontina, in dem Chore der gegenwärtig beschriebenen, und in vielen andern an; die Ausführung gehört unserm Künstler eigenthümlich. Noch fällt mir eine ähnliche Vorstellung von Guido Cagnacci bei, im Pallast Colonna. Ob diese es seyn mag, die Hrn. Bernoulli irre geführt hat?

82) Hr. D. Volkmann S. 631. Titi S. 60.

83) Corrado, ein Neapolitaner, und Schüler des Solimene, war Königl. Hofmahler in Spanien, zur Zeit als Mengs dahin berufen wurde. Seine Werke sind das non plus ultra des Spirito der neueren Italienischen Mahler.

gezieret. Die letzten übertreffen bei weitem die ersten. So unbestimmt die Zeichnung, so unbedeutend der Ausdruck, so falsch und blos nach der Pallette ausgedacht die Farbe ist; so muß man doch den Pinsel bewundern, der dieses Blendwerk auf die Fläche hingezaubert hat.

Kirche S. Onofrio. [84])

Das Monument des Torquato Tasso wird allen, welche die schönen Wissenschaften lieben, nicht gleichgültig seyn. Man sieht daran sein Bildniß, das nicht sehr schön ist, nebst einer Innschrift, welche den Cardinal Bevilacqua als den Errichter angiebt.

In der andern Capelle rechter Hand, hat Annibale Carraccio die Madonna di Loretto gemahlt. Es ist eine lächerliche Composition, welche aber wahrscheinlich nicht von der Wahl des Künstlers abgehangen hat. Einige Engel tragen das heilige Haus durch die Lüfte; auf dem Dache sitzt die heil. Jungfrau mit dem Kinde, welche drei Engel halten, damit sie nicht auf die Erde falle. Unten im Bilde sieht man ein Stückgen Erde, auf dem ein Mann die heil. Jungfrau anruft.

Die Zeichnung ist vortrefflich, die Engel haben sehr angenehme Köpfe. Die Gewänder sind etwas trocken, die Farbe aber ist kräftig.

Auswendig über der Thüre ist eine Madonna hinter Glas. Man giebt sie für des Domenichino Arbeit aus. Das vorgesetzte Glas verhindert

84) Hr. D. Volkmann S. 635. Titi S. 29.

hindert die Wahrheit dieser Angabe zu beurtheilen. Mir schien sie unrichtig. Ich vermuthe vielmehr, daß diese Madonna diejenige sey, welche Vasari als hier befindlich, dem Leonardo da Vinci unter vielen Lobeserhebungen beilegt. Ich habe wenigstens kein anderes Bild mit dieser Vorstellung hier finden können.

In der äussern Halle hat Domenichino drei Gemählde al Fresco gemahlt. Sie scheinen schön zu seyn, aber sie sind dergestalt durch das Glas, womit man sie bedeckt hat, verfinstert, daß man kein zuverläßiges Urtheil darüber fällen kann.

Das erste stellt die Taufe des heil. Hieronymus vor. Die Zusammensetzung ist vernünftig, und der Ausdruck vorzüglich in den Catechumenen unvergleichlich. Man erkennet von diesem Bilde noch mehr als von den übrigen.

Das zweite stellet die Züchtigung dieses Heiligen vor, die er darüber erlitt, daß er den Cicero gelesen hatte. Was man davon sieht, zeigt schöne Köpfe und einen guten Ausdruck.

In dem dritten sieht man eben diesen Heiligen, wie er nach langen Fasten, in einer Einöde in den Himmel entzückt wird. Der Ausdruck in dem Heiligen scheint etwas kleinlicht.

In dem Hofe sind Mahlereien von Giuseppe d'Arpino, die, wenn sie gleich manierirt, und aus dem Gedächtnisse gemahlt, dennoch nicht ohne alles Verdienst sind.

Kirche

* * *

Kirche S. Pietro in Montorio. [85])

Transfiguration von Raphael. Ein junger Besessener wird zu den Jüngern Christi gebracht, damit sie ihn heilen mögen; aber diese können ihm nicht helfen, ihr Meister ist abwesend: — er wird auf dem Berge Thabor verklärt. Dies ist der Gedanke des Bildes. Raphaels Transfiguration.

Es würde eine schwere Aufgabe seyn, uns die bestimmte Abwesenheit Christi, als Ursach des Unvermögens der Jünger den Kranken zu heilen, auf andere Art begreiflich zu machen, als daß wir den Christ vor unsern Augen bei einer andern Handlung beschäfftigt sehen, die mit derjenigen, wo seine Gegenwart vermißt wurde, keinen sichtbaren Zusammenhang hat. Beide Handlungen lassen sich nicht nur als coexistirend, [86]) sondern auch als zusammen sicht-

85) Hr. Dr. Volkmann S. 651. Titi S. 38.

86) Richardson Description des plus fameux tableaux etc. en Italie p. 614. leugnet dies. Er will aus dem Evangelisten Lucas den Beweis führen, daß die Verklärung Christi den Tag vorher geschehen sey, ehe man den Besessenen zu seinen Jüngern gebracht habe. Wie er zur Unzeit gelehrt ist! Der Evangelist Lucas sagt davon kein Wort. Zu Christo ward der Besessene den Tag nach der Verklärung gebracht, nicht zu den Jüngern. Der Vater des Besessenen sagt ausdrücklich: Und ich habe deine Jünger gebeten, daß sie ihn austrieben, aber sie konnten es nicht. Seit diesem Vorfall, war ein Haufen Volks mit dem Kranken Christo entgegen gekommen.

bar in einer großen Entfernung für den Zuschauer denken. Ueberdem brauchte der Künstler diese Verbindung der Begebenheit, die sich mit den Jüngern zutrug, und derjenigen, die ihrem Meister wiederfuhr, zur Füllung seiner Fläche.

Aber aller dieser Gründe ohngeachtet kann ich doch die Vereinigung der ausführlichen Darstellung der Verklärung Christi mit der Darstellung der Begebenheit, die sich zu gleicher Zeit, aber an einem entfernten Orte, zutrug, weder der sichtbaren Wahrscheinlichkeit gemäß, noch dem wohlgefälligen Eindruck des Ganzen für zuträglich halten. Um beide zusammen sehen zu können, müßte der Zuschauer in solcher Entfernung stehen, daß die obere Glorie nur ein heller Punkt, die Jünger unten aber Lilliputter würden. Weiter: der Raum war zu eng, als daß der Berg eine beträchtliche Höhe hätte erhalten können, vorzüglich da der Künstler seinen Figuren in der Höhe beinahe natürliche Menschengröße gelassen hat. Daraus aber entsteht die Unbequemlichkeit, daß die unten handelnden Personen, welche mit ihrer Statur beinahe den Berg ausgleichen, zu wenig von den Personen oberhalb desselben abgesondert werden, um sie sich nicht, dem ersten Anblick nach, bei der obern Erscheinung mit interessirt zu denken. Von dem Nachtheil, den es für mahlerische Würkung hat, will ich nicht einmal reden. Warum beleuchtet der nahe obere Glanz nicht die unteren Figuren? Und wenn er sie beleuchtet, wie kann er es aus der Ferne? Zerstört er nicht die Harmonie? Wird das Bild nicht zu vollgepfropft von Figuren? u. s. w.

Daß

Daß ich sogleich das Hauptverdienst unsers Raphaels, den dramatischen Ausdruck, in diesem Gemählde wie in jedem seiner übrigen aufsuche! Und um dies besser zu können, daß ich die obere Partie von der unteren trenne!

Raphael ist bei der Darstellung der Verklärung Christi den Nachrichten gefolgt, die uns der Evangelist Lucas [87]) von dieser Begebenheit liefert: „Petrus aber und die mit ihm waren, (Johannes und „Jacobus) waren voll Schlafs. Da sie aber aufwachten, sahen sie seine (nämlich Christi) Klarheit „und die zween Männer (den Moses und Elias) bei „ihm stehen.“ Dies ist der Zeitpunkt, den der Künstler aus dieser Begebenheit herausgehoben hat. [88])

Christus schwebt gen Himmel: Seine Hände sind mit dem Ausdruck der dankbarsten Verehrung für dies bestätigende Zeugniß seiner göttlichen Sendung in die Höhe gerichtet. Eine Glorie umgiebt ihn. Zu seinen Seiten, aber etwas niedriger und kleiner an

87) Lucas Cap. 9. V. 32.

88) Ganz falsch nimmt Richardson den Augenblick an, wo die Apostel eine Stimme aus der Wolke vernahmen, welche sie überschattete. Der Beweis davon liegt am Tage. Damals waren Moses und Elias, wie der Evangelist ausdrücklich sagt, schon wieder verschwunden. Anderer Gründe, der Abwesenheit der Wolke, des Ausdrucks des Erwachens in den Aposteln nicht zu gedenken. Richardsons Raisonnements, die auf diese falsche Suppositon gebauet sind, fallen also von selbst weg. S. Description des plus fameux tableaux etc. p. 617.

Statur, schweben Moses und Elias. Der Ausdruck dieses Schwebens ist vortrefflich: aber die Formen sind weder sehr edel, noch sehr schön.

Unter diesen Figuren auf der oberen Platte des Berges ruhen die Jünger, die in seiner Begleitung waren. Jacobus scheint zuerst erwacht zu seyn: durchdrungen von der übernatürlichen Erscheinung hat er sich mit dem Antlitz zur Erde geworfen und betet an. Der heilige Johannes ist eben erwacht, er erschrickt vor der unerwarteten Klarheit, stürzt mit dem Obertheile des Körpers zurück, und hält die Hand vor die geblendeten Augen. Petrus hingegen hat die seinigen noch nicht geöffnet, er ist im Uebergange vom Schlaf zum Wachen gebildet, er reibt sich die geschlossenen Augenlieder. Diese drei Figuren sind sehr wahr in ihrem Ausdruck und ihre Stellungen schön und abwechselnd.

Zur Seite des Berges stehen zwei junge Mönche, die ihr frommes Erstaunen zu erkennen geben. Sie sind bloße Zuschauer, der Handlung fremd, und scheinen als Bildnisse der ehemaligen Besitzer des Gemähldes hier ihren Platz aus zu weit getriebener Gefälligkeit des Künstlers gefunden zu haben.

Unten geht nun die Begebenheit mit dem Besessenen vor. Der Kranke, ein junger Mensch, bekömmt eben einen Anfall von Convulsionen. Seine Augen verdrehen sich, er reißt den Mund auf, er spreitet die Arme mit den gezuckten Fingern aus, sein Körper erhält eine gezerrte Stellung. So schrecklich wahr dieser Ausdruck ist, er hat nichts Widriges, nichts Ekelhaftes. Der Vater faßt ihn von hinten

mit

mit beiden Händen um die Brust, [89]) sein ängstlich rollendes Auge, seine bebenden Lippen, der vorgestreckte Kinn, sprechen die sublimen Worte der Schrift: Sehet meinen Sohn, er ist mein einziger Sohn! Mutter, Schwestern, Anverwandten, alles um ihn herum unterstützen durch Minen und Stellung dies ängstliche Flehen nach Besserung für den Geliebten ihres Herzens. Einige suchen die Jünger auf die schrecklichen Symptome dieser Krankheit aufmerksam zu machen, andere wollen sie von der Ursache derselben verständigen, andere begnügen sich zu bitten.

Dieser Anblick bringt bei den Aposteln die natürlichsten und abwechselndsten Bewegungen des Herzens hervor, die sich auf das bestimmteste durch die Gebärden ihres Körpers äußern.

Der heil. Andreas, auf dem Vorgrunde sitzend, hat bis jetzt in einem Buche gelesen: durch das Geschrei in seiner Meditation gestört, schlägt er seine Augen auf, und erschrickt vor dem Anblick des Leidens. Ein kälterer Alter, ihm zur Seite, zeigt auf den Berg, und bedeutet die Hülfe suchenden Personen, daß sie dort allein zu finden sey. Ein anderer Jünger neben ihm im Jünglingsalter, dessen großes offenes Auge, glattes Antlitz und schöngelocktes Haupthaar ein weiches theilnehmendes, aber mit eigenem Leiden noch unbekanntes Herz verrathen, beugt sich ängstlich vorwärts, geht gleichsam aus sich selbst heraus,

89) Lächerlich ist Richardsons Critik: der Vater hätte ihn an den Armen halten sollen, der Kranke könnte leicht mit diesen den Umstehenden einen bösen Schlag ins Gesicht geben.

und möchte mit zur Brust gekehrten Händen sein Inneres öffnen, und, damit der Kranke weniger litte, einen Theil seiner Marter in sich selbst aufnehmen. Nicht von weicherem Herzen, aber von reizbarerm Nervenbau scheint der ältere Jünger zu seyn, der ihm zunächst kniet: man sieht an seiner zurückschaudernden Mine, an seinen weggekehrten Händen, daß nicht blos seine Seele, daß auch sein Körper den Schmerz des vor ihm Leidenden mitempfindet: Es ist der Charakter eines physisch sympathisirenden Menschen.

Hinter diesen Apostеln oder Jüngern drei andere, in einer Unterredung begriffen. So viel man aus den Gebärden schließt, bedauern sie, daß ihr Meister abwesend ist, und daß ihre Kräfte nicht hinreichen, eine so schwere Krankheit zu heilen.

Im Hintergrunde, hart am Berge, erblickt man zwei Figuren, von denen die eine der anderen, die eben herzu gekommen zu seyn scheint, das Sujet des Auftritts erklärt. Beide scheinen kalte unempfindliche Seelen zu seyn; aber der Zuhörende hat besonders einen solchen Ausdruck von stumpfen Egoismus, daß nur das moralische Ungeheuer, das in der Folge seinen Wohlthäter und Lehrer um dreißig Silberlinge verrieth, zum Voraus damit gebrandmarkt werden konnte. Dennoch frägt es sich, ob der Künstler nicht zu weit gegangen sey.

So viel über die poetische Erfindung und den Ausdruck. Die mahlerische Anordnung ist in so fern zu loben, daß der Raum gut genutzt ist, so viele Personen ohne Unordnung neben einander zu vereinigen. Aber in Rücksicht auf leichte Uebersicht des

Ganzen

Ganzen, auf mahlerische Würkung, möchten dieser Figuren doch zu viel seyn.

Die Formen sind, so wie die Stellungen, sehr abwechselnd, und gut gewählt: Einige reizend. Zu diesen gehört das kniende Mädchen auf dem Vorgrunde.

Weder das Colorit noch das Helldunkle haben Wahrheit und Harmonie. Aber vielleicht ist dem Künstler hiervon nichts zur Last zu legen. Die Farbe ist verblichen, die Schatten haben nachgeschwärzt.

Ich glaube meinen Lesern einen Gefallen zu thun, wenn ich ihnen die Bemerkungen, die Mengs[90]) über das Colorit dieses Gemähldes gemacht hat, hier im Auszuge liefere. Der Liebhaber konnte diese nicht machen, er war nicht Kenner genung, das Gemählde hieng zu entfernt von ihm, und in keinem vortheilhaften Lichte.

„Man bemerkt, sagt Mengs, in einigen Theilen des Gemählides von der Transfiguration ein „sehr gutes Colorit. Aber es ist sich nicht allenthalben gleich; die männlichen Figuren sind von besserer „Färbung als die Weiber. Einige Partien sind nicht „von Raphael gemahlt:[91]) Z. E. die Gruppe des „Besessenen, in der man den furchtsamen Pinsel des „Giulio Romano wahrnimmt. Die Köpfe der „Apostel gegen über hat Raphael retouchirt, denn „hier zeichnen sich seine kecken und meisterhaften Pinselzüge

90) Opere di Mengs edit. di Parma, T. I. p. 145.

91) Dies vielgeltende Zeugniß mag Richardsons Behauptung widerlegen, daß das Gemählde ganz von Raphaels Hand sey.

„selzüge aus. Inzwischen ist der Ton des Colorits „hier dennoch zu einförmig: das Fleisch scheint hart „und aufgetrocknet zu seyn. . . . . .

„Es ist zu bedauern," fährt eben dieser Schriftsteller bald darauf fort: „Es ist zu bedauern, daß „Raphael seine Gemählde von seinen Schülern anlegen ließ, und daß er in dieser (nämlich seiner letzten) Zeit kein einziges Bild mit eigner Hand ausführte. Wir würden dann gesehen haben, wie „viel er im Colorit vermocht habe. Denn die Köpfe „der Apostel, die er übermahlt hat, und die ihrer „Natur nach einen kräftigen und wohlgenährten Auftrag zulassen, sind von vortrefflichem Colorit. Der „Kopf des Weibes auf dem Vorgrunde ist sehr kalt „und grau. Ich glaube jedoch, daß er gleich nach „der Verfertigung des Bildes diesen Fehler nicht „hatte. Aber um die besorgte und beinahe geleckte „Behandlung des Giulio Romano nicht zu zerstören, „mußte Raphael die Ueberlage der Farbe beim Retouchiren nur sehr dünn machen. Diese hat nun „dem Einfluß der Zeit nicht widerstehen können. „Hingegen bemerkt man an den großen Zehen der „nämlichen Figur, eine Verbesserung, bei der, um „den Fehler der Anlage zu bedecken, der Auftrag „stark seyn mußte; und dieser Fleck ist viel besser „gemahlt und colorirt als der Rest. Eben eine solche „Verbesserung findet man an dem Daumen der verkürzten Hand des Apostels auf dem Vorgrunde, „und aus dem nämlichen Grunde ist dieser Theil „gleichfalls besser gemahlt und erhalten auf uns gekommen."

† Eine

† Eine Kreuzabnehmung. Man kann sich über den Nahmen des Meisters nicht vereinigen. Wahrscheinlich war er ein Niederländer und Schüler des Carravaggio. Der Gedanke ist zum Theil aus dieses Meisters Kreuzabnehmung in der Chiesa nuova genommen. Die Farbe ist kräftig, und die Behandlung meisterhaft. Dies Bild wird in Rom sehr geschätzt.[92])

Die Geisselung Christi von Sebastiano del Piombo, nach der Zeichnung des Michael Angelo Buonarotti. Man sagt, dies Bild sey mit dem Gemählde Raphaels in die Wette gemahlt. Wahrscheinlich um ihm zur Folie zu dienen.

Einige Bildhauerarbeit aus der Florentinischen Schule.

* * *

Kirche S. Pietro in Vinculis.[93])

† Die berühmte Statue des Moses von Michael Angelo ist dasjenige, was in dieser Kirche am meisten Aufmerksamkeit verdient. Sie ist am Grab-

Moses von Michael Angelo.

92) So sehr, daß, als ich einmal einen Franzosen fragte, ob er dieses Gemählde kennte, dieser ausrief: Wie! kennen? Mein Herr, wissen Sie, daß Raphaels Transfiguration viel darum geben sollte, nicht an der Seite eines so gefährlichen Nachbars zu hängen! Wie viel anders dies Bild gemahlt ist! Mit welcher Keckheit! Cric, Crac! und dabei machte er die Pantomime des Luft durchsägenden Anstreichers.

93) Hr. D. Volkmann S. 225. Titi S. 239.

Grabmale Julius des II. befindlich, und mit allen ihren Fehlern eines der besten Werke, das die neuere Kunst hervorgebracht hat. Eine große Kenntniß der Anatomie, Präcision der Zeichnung, und schöne Behandlung des Marmors sind die Hauptverdienste dieser Figur. Aber eben weil sie diese Verdienste hat, die den jungen Künstler und den Liebhaber leicht zu sehr anziehen könnten, muß ich die Fehler derselben um so genauer anzeigen. Wie leicht könnten sie verführt werden, nach diesem Vorbilde ihren Geschmack überhaupt bilden zu wollen!

So ruhig die Stellung ist, so hat sie doch etwas Gezwungenes, welches um so mehr beleidigt, weil sich kein Grund dazu angeben läßt. Moses hält das Gewand mit einer Anstrengung als wenn er Zentnerlasten zu halten hätte, und die Lage des Arms ist zu gedreht. Er scheint beschäfftigt und ist doch müßig. Dies gegen den Gedanken im Ganzen. Der Kopf hat nichts Edles, nichts das auf den Gedanken eines Gesetzgebers und Führers seines Volks zurückführen könnte. Die vielen kleinen Partien, die durch die gar zu starke Andeutung der Muskeln entstehen, contrastiren mit den großen Massen des Bartes, zum Nachtheil des Charakters von Größe der in dem Kopfe liegen müßte. Dieser Bart ist viel zu lang, und gleicht in der Ausführung mehr einem wollartigen Stoffe als würklichen Haaren.[94]) Die Bekleidung ist gleichfalls nicht passend. Die thrazischen Bein-

94) Vielleicht ist es diesem Barte zuzuschreiben, daß einige Liebhaber eine so auffallende Aehnlichkeit mit einem Bocke in diesem Kopfe gefunden haben.

Beinkleider gehören nicht hieher. Auch hat das Gewand viel zu gekünstelte Falten. Man sieht ihm an, daß der Künstler es mit Vorbedacht so gelegt hat.

Ueber das Grabmal im Ganzen mag ich nicht urtheilen. Man weiß, daß die Idee des M. Angelo nicht ausgeführt ist. So wie es da steht, ist es von schlechtem Geschmacke.

Die übrigen Figuren sind nach den Zeichnungen des Michael Angelo von seinen Schülern ausgeführt. Sie sind ziemlich mittelmäßig. Die sogenannte theologia contemplativa hat den Ausdruck finsterer Grillenfängerei, und die theologia activa stumpfer frömmelnder Andacht.

Wir kennen Michael Angelo Buonarotti bereits als Mahler: wir müssen suchen ihn auch als Bildhauer kennen zu lernen.

Ueber den Stil des M. Angelo und seiner Nachfolger in der Bildhauerei.

Als die Bildhauerkunst durch Donatello, der 1466. starb, aus ihrer ersten Kindheit gezogen, Wahrheit und Bestimmtheit wenigstens in den äußeren Umrissen der Glieder eingeführt waren; so bemächtigte sich M. Angelo dieser Kunst, und verbesserte sie nach der Lehre des Knochen- und Muskelnbaues und nach den Verhältnissen der Antike. Unstreitig besteht sein Hauptverdienst in dem großen Stile der Zeichnung, in der tiefen Kenntniß der äußeren Anatomie, und in der vortrefflichen Behandlung des Marmors. Dieser sieht man eine solche Gewißheit des Meissels an, daß man glauben sollte, er habe den Marmor wie Holz gespalten. Aber unglücklicher Weise besaß er keinen wahren Begriff von dem Hauptzwecke seiner Kunst, der Schönheit der Formen, und dem

dem Ausdruck eines einer Gattung von Menschen allgemein individuellen Charakters. Er dachte sich seine particulair individuellen Bildungen in zu starken Bewegungen, deren Absicht gemeiniglich räthselhaft bleibt. Er wählte die Natur nicht aus der edelsten Classe der Menschen, und bildete seine Männer finster mürrisch, seine Weiber aber gezogen unbedeutend. Bei den ersten scheint er die Flußgötter der Alten, bei den letzten ein schlankes Florentinisches Bauermädchen zum Vorbilde genommen zu haben. In den Köpfen herrscht große Einförmigkeit. Seine Körper sind gemeiniglich zu gestreckt, zu riesenmäßig, und um seine Kenntniß im Muskeln- und Knochenbau zu zeigen, vergaß er oft, daß sie von Fleisch und Haut bedeckt werden. [95])

Giovanni Bologna aus Flandern, Bandinelli und Guglielmino della Porta dachten in M. Angelo's Geiste. Aber als Nachahmer, die sie waren, übertrieben sie seine Fehler, ohne seine Vorzüge zu erreichen.

Man

95) Viele Kenner behaupten, daß M. Angelo mit alle seinem Prunk von Anatomie, sie dennoch weder gut verstanden, noch gut angewandt habe; daß seine Gelenke zu steif, die Muskeln zu ähnlich an Form und Dicke sind; daß keine Muskel je in Ruhe bleibt; daß die Sehnen sich alle gleich sind, die Umrisse viel zu stark ausschweifen, und daher nicht sanft wieder einlenken. Ja, sie sagen sogar: M. Angelo sey so manierirt gewesen, daß man mit einer Figur, alle übrigen gesehen habe. Ganz möchte ich dieses harte Urtheil nicht unterschreiben, aber zum Theil ist es nicht ungegründet.

Man legte nunmehro den Ausdruck allein in die Stellung, verdrehte diese, überhäufte die Muskeln, die nicht mehr in ihrer wahren Lage und Form blieben, und verschwendete den mechanischen Fleiß an Nebenwerke. Man erkennt Werke aus dieser Zeit noch ausserdem an den gezogenen Gesichtern der Weiber ohne bestimmten Ausdruck, an dem pöbelhaften Anstande der Helden, an dem finstern Charakter der Alten, an den großen Brüsten, dicken Hüften und Schenkeln, an den unproportionirlich kleinen Extremitäten, und den convulsivisch verzerrten Fingern.

Ueber M. Angelo als Bildhauer finde ich noch nöthig zu erinnern, daß er zwei verschiedene Manieren hatte. Die erste ähnelt der des Donatello. Der Geschmack ist kleinlich, Köpfe und Körper führen auf den Begriff durch Krankheit niedergedrückter und abgemergelter Personen zurück, und die Gewänder, wenn sie gleich das Nackende gut andeuten, scheinen doch, als naß, zu fest daran zu kleben: Die Falten gleichen den Beuteln des Albert Dürers. In der Folge vergrößerte er seine Manier: Hier ist der Faltenschlag freier, größer, und zeigt die Bekanntschaft des Meisters mit der Antike.

In der ersten Capelle rechter Hand ein heiliger Augustin mit andern Heiligen von Guercino da Cento, aber so sehr verdorben, daß man wenig davon erkennt.

Ueber dem Grabmale des Cardinals Margotti, dessen Bildniß von Domenichino. [96])

Auf

96) Ob das Bildniß des Cardinals Agucchi an dessen Grabmale gegen über gleichfalls von Domenichino

Auf dem Altare der zweiten Capelle, die Befreiung des Apostels Petrus, eine Copie nach Domenichino. Das Original ist vom Kloster.

In der letzten Capelle am Ende dieses Ganges: Die heilige Margaretha von Guercino. Es ist keines der besten Werke dieses Meisters.

Hr. D. Volkmann hat Unrecht, hier einen heiligen Johannes vom Guercino anzuführen. Er ist nicht vorhanden.

Beiläufig bemerke ich, daß der Brunnen im Hofe des Klosters nicht von M. Angelo, sondern von Simone Mosca, einem Florentiner, ist.

* * *

Kirche S. Praffede. [97])

In der zweiten Capelle rechter Hand ist die Kuppel von Borguignone, von dem man sonst wenig geistliche Gegenstände behandelt sieht.

In der Capelle Olgiati ist das Altarbild, eine Kreuztragung, von Federico Zuccheri, das Gewölbe aber von Cavaliere d' Arpino. Dieser Künstler hat sich einen Stil gemacht, der aus dem Römischen und Florentinischen zusammengesetzt ist. Allein er hat die Natur dabei vergessen, und von der Wahrheit nur den Schein, von dem Reize nur das Ungezwungene erborgt.

In

no sey, wie es Titi anzuzeigen scheint, getraue ich mir nicht zu entscheiden, ich habe es übersehen.

97) Hr. D. Volkmann S. 223. Titi S. 245.

In der Sacristei hängt † die Geisselung Christi von Giulio Romano. Die Figuren haben keinen Ausdruck, und Christus steht wie ein Tänzer. Die Umrisse sind hart, die Muskeln sind zu stark angegeben. Das Colorit ist nußbraun.

Die Friesen am Altare dieser Sacristei sollen von demselben Meister seyn.

* * *

Kirche del Priorato di Malta.[98])

Die beiden Schriftsteller, welche ich bei den Anmerkungen über die Kirchen von Rom zum Grunde lege, kannten die Kirche in ihrer gegenwärtigen Form nicht. Sie ist neuerlich von Piranese decorirt worden.

Die Zierrathen sind überhäuft und von keinem ganz reinen Geschmacke.

Bei dem Eingange rechter Hand, ein antiker Sarcophag mit den neun Musen, Apollo und Minerva. Dies Basrelief scheint eine Wiederholung derer zu seyn, die man im Pallast Mattei, auf dem Capitol und im Pallast Barberini antrifft. Auf dem unsrigen tragen die Musen sämmtlich Federn auf dem Kopfe. Die Figur, welche Hr. D. Volkmann für einen Römer hält, ist der Apollo Musagetes. An den beiden Ecken sieht man sitzende Figuren, welche Poeten oder Philosophen vorstellen. Die Arbeit ist sehr schlecht. Was an diesem Werke allein interessiren kann, ist das Gewand der komischen Muse, welches mit kleinen Löchern besäet ist. Vielleicht um ein vielfarbiges Kleid anzudeuten?

Grab-

98) Hr. D. Volkmann S. 582. Titi S. 64.

Grabmal des Cardinals Portocarrero. Zwei Engel halten sein Portrait in Mosaik.

Auf dem Hauptaltar die Assumption des heil. Basilius aus Stucco.

† Das Merkwürdigste in dieser Kirche ist ein antiker Leuchter, den Piranese, dessen Bildsäule man nahe dabei antrifft, der Kirche geschenkt hat. Er ist einer der größten von denen, die sich aus dem Alterthum erhalten haben, und mit vielen Zierräthen an Blätterwerk, Löwenköpfen, Masken, Rohrpfeiffen, ganzen Figuren, welche Zweige anheften u. s. w. nicht blos versehen, sondern überladen. Dies schadet der Form im Ganzen, aber die Arbeit des Details ist vortrefflich. Die Figuren sind im guten Stile gezeichnet. Dieser Leuchter stehet auf einem Piedestal mit Widderköpfen, Sphynxen, die in Drachenschwänzen endigen u. s. w. Das Urtheil, welches über den Leuchter gefället ist, kann auch von dem Piedestal gelten.

* * *

Kirche S. Rocco. [99])

Die Kunstwerke, die hier befindlich sind, verdienen nicht die Aufmerksamkeit des Liebhabers. Wer nur eine gemessene Zeit zum Aufenthalt in Rom hat, dem rathe ich nicht, sich dabei aufzuhalten.

Kirche

99) Hr. D. Volkmann S. 386. Titi S. 394.

Kirche S. Romualdo. [100])

Der heil. Romualdus wie er den Camaldolensern in der Wüste predigt, von Andrea Sacchi. Eines der berühmtesten Gemählde in Rom.

Der heil. Romualdus von Andrea Sacchi.

Der Gegenstand ist keines sehr interessanten Ausdrucks fähig, und bei der ersten Wahl hat die Einförmigkeit der weißen Gewänder der Camaldolenser selbst der mahlerischen Würkung gefährlich scheinen müssen.

Diese letzte Schwierigkeit hat der Mahler glücklich zu überwinden gewußt. Durch den Schatten eines Baums, den er auf einen Theil der handelnden Personen fallen läßt, hat er die Weiße der Gewänder gebrochen, und Abwechselung in die Farbe gebracht.

Die poetische Erfindung ist keinesweges fehlerfrei. Die Figur, die sich umdreht und fortgeht, scheint der Aufmerksamkeit nicht angemessen, welche die Rede des heil. Romualdus von seinen ihm untergebenen Mönchen verdient. Die mahlerische Anordnung ist dagegen vortrefflich.

Die Stellungen sind gut gewählt, so auch der Faltenschlag. Die Zeichnung ist incorrekt und unbestimmt, vorzüglich an dem einen Camaldolenser Mönch, der den Kopf auf die Hand stützt. Der Ausdruck null. Das Colorit ohne wahr zu seyn, hat einen sehr angenehmen und harmonischen Ton. Das

100) Hr. D. Volkmann S. 313. Titi S. 317.

Hauptverdienst dieses Gemählde ist das Helldunkle, welches, einige wenige Fehler abgerechnet, als Muster angepriesen werden kann.[101])

Verdienst des Andrea Sacchi um die Theile der Mahlerei, welche eine große Composition zu einem wohlgefälligen Ganzen machen: Ton, Harmonie der Farben, Harmonie des Helldunkeln, Contraposto, Pyramidalgruppe und Gruppirung. Erklärung dieser Wörter.

Andrea Sacchi lebte von 1599 bis 1661.

Raphael und seine Schüler hatten ein größeres historisches, oder besser dramatisches Gemählde als die Darstellung eines Auftritts betrachtet, der in einiger Entfernung von dem Beschauer, aber an einem von ihm durch keine Abtheilung des Raums, durch kein fremdes Licht abgesondertem Orte vorgeht. Ihre Mahlereien sind auf gewisse Weise mehr Basreliefs als Gemählde. Wir treten in ein Zimmer, in eine offene Straße, in der Mitte geht die Handlung vor sich; nichts trennt uns von den vor uns aufgestellten Personen; dasselbe Licht, das sie beleuchtet, beleuchtet uns; sind ihre Formen, ist ihr Ausdruck interessant, wir dürfen nur wenige Schritte thun, so sind wir mitten unter ihnen.

Nicht so Correggio, Paolo Veronese, die Schule der Carracci, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi und alle neuere Mahler nach ihnen. Wer von meinen Lesern ist je durch eine finstere Höle durchgegan-

101) Diese Fehler scheinen mir zu seyn: in der ersten Gruppe der Kopf, der, um den dunkeln vor ihm vom Grunde abzuheben, zu hell gehalten ist, um nicht der Haltung zu schaden; der Baum hinter dem heil. Romuald, der zu hart seyn möchte; endlich die weißen Mönche, welche den Calvarienberg hinaufgehen, und die Luftperspektiv unterbrechen. Ueberhaupt ist der Hintergrund nicht der vorzüglichste Theil des Gemählde.

gegangen, und hat am Ende derselben jenseits des Ausgangs die wieder erhellte Natur gesehen? Oder besser: wer von ihnen hat sich in einem dunkeln Saale befunden, schnell ist ein Fenster geöffnet, schnell ein Vorhang aufgezogen, und er hat auf der Straße erleuchtet durch das Licht der Sonne, auf dem Theater erleuchtet durch unzählige Lämpchen, einen Haufen Volks erblickt, angethan mit vielfarbigen Kleidern, disponirt in abwechselnde Stellungen und Gruppen, umgeben von einer reichen Architektur oder einer reizenden Landschaft? Die Würkung, die dieser erste Anblick auf ihn hervorgebracht hat, die erwarten diese neueren Künstler für ihre Beschauer von jedem ihrer Gemählde von größerer Composition.

Von größerer Composition sage ich, und ich glaube mit Recht zwischen diesen und Gemählden, die aus einer oder zwei Figuren bestehen, einen Unterschied machen zu müssen, den viele Critiker vor mir übersehen zu haben scheinen, über dessen Wichtigkeit in Rücksicht auf Ausdruck und poetische Erfindung ich schon mehrere Winke gegeben habe, und den ich in Rücksicht auf eigentliche mahlerische Würkung, und Wahl der Mittel sie zu erreichen, gleichfalls von dem wichtigsten Einflusse halte.

Denn die einzelne Figur oder die Gruppe von zwei bis drei Personen ohne Bezeichnung einer besondern Scene, was sind sie viel mehr als Statuen, höchstens als Figuren in Basrelief, die von dem ersten Lichtstrahle beleuchtet werden, den mein Auge außer dem Gemählde aufnimmt, und zur Prüfung ihrer Ründung zu ihnen hinbringt? Nichts zwingt mich sie an einem andern Orte handeln zu sehen, als

an demjenigen auf dem ich mich mit ihnen befinde: ich sehe sie von Angesicht zu Angesicht, wie ich den Menschen wahrnehmen würde, der mit mir auf dem nämlichen Boden eines Zimmers stände.

Aber das Gemählde von größerer Composition zeigt mir gemeiniglich mit den handelnden Personen, zugleich den Ort wo sie gehandelt haben: ein Gebäude, eine Landschaft; und dieser Ort, der nicht das Zimmer oder Tempel ist, aus dem ich beschaue, der von dem Lichtstrahle der mich beleuchtet, so fernhin nicht erhellet werden könnte, hat allen Anspruch darauf, mir als ein besonders aufgeschlagener Schauplatz zu erscheinen.

Irre ich, oder liegt würklich in diesem, von Raphael und den Nachfolgern des Correggio so verschieden angenommenen, Standpunkte des Beschauers einer dramatischen Composition, ein Theil des Grundes, warum sie so verschiedene Wege eingeschlagen sind, für mein Vergnügen zu arbeiten?

Ich denke mir die Einrichtung des Französischen Theaters, als noch die eifrigsten Liebhaber desselben ihren Platz auf der Scene selbst einnahmen. Der Eindruck des Ganzen war unstreitig geringer als jetzt, wo das Theater frei ist; aber jedes Wort, jede Mine des Akteurs ward genauer gewogen: der Menschen die genossen, waren weniger; aber diese genossen stärker und besser.

Vielleicht dürfte das Gleichniß nicht unpassend seyn. Eine Person die mit mir in einem Zimmer, in einem Lichte handelt, ist ein Wesen wie ich, an dem ich alle Bestandtheile der Wahrheit, Ausdruck, Richtigkeit der Form, Treue des Colorits, der Beleuchtung,

der

der Stellung genau prüfe. Aber ein Gegenstand den ich auf dem Theater, aus einem offenen Fenster erblicke, wird, so zu sagen, selbst ein Coup de theatre, ein Schein, der mich im Ganzen frappiren soll, und mit dem ich es schon so genau nicht nehme, wenn er auch hier und da ein wenig untreu ist. Wie fern die Darstellung von mir! Wie schwach mein Auge, das, wie der Apostel sagt, aus einem dunkeln Orte in ein helles Licht sieht! genung, wenn ich durch Harmonie des Tons, der Farben, durch Helldunkles, durch Gruppirung, kurz! durch alle die Theile, die eine so weitläuftige Erscheinung zu einem wohlgefälligen Ganzen machen, für einige Unbestimmtheit, Incorrektion, und Unwahrheit im Einzelnen, — wenn diese Fehler anders nicht zu arg sind, — wieder schadlos gehalten werde.

So wie ich hier raisonnire, so und nicht anders ist A. Sacchi verfahren. Es ist der Mühe werth seine Vorzüge, seine Fehler etwas genauer zu prüfen.

Einer der Hauptvorzüge eines großen Gemähldes ist die Harmonie des Tons und der Farben. Ich will sie genauer bestimmen, ich will sagen, wie sie erreicht werden.

Es ist bekannt, daß die wesentliche Farbe eines jeden Objekts, diejenige, welche ich unter jedem Grade des Lichts, und unter jeder Art desselben wiedererkenne, und auf gleiche Art benenne, dennoch nach der Verschiedenheit in dem Grade der Stärke und der Art des darauf zuströmenden Lichtes, verschiedene Modificationen annimmt. Man erleuchte ein Zimmer mit der Flamme des Weingeistes; alle Gegenstände in demselben werden einen

bläulichen Anstrich erhalten, und dennoch werde ich die blaue Carnation von dem blaurothen Gewande noch immer zu unterscheiden im Stande seyn: der Schein der brennenden Oellämpchen färbt die Gegenstände gelb; inzwischen das gelblich weiße Gewand ist noch deutlich von dem gelblich rothen zu unterscheiden: eben so verhält es sich mit dem röthlichen Abglanz der Morgenröthe, mit dem finstern Lichte der Dämmerung u. s. w.

Nun nehme man an: der Decorateur eines Theaters ließe die Personen zur Rechten der Scene von der Flamme des Weingeistes beleuchtet werden, die zur Linken von der Flamme brennender Oellämpchen; weiterhin aber ließe er das Tageslicht auf die daselbst stehenden Figuranten fallen; was würde daraus entstehen? natürlicher Weise eine große Disharmonie der Farben. Das Auge würde Abtheilungen machen, und die einzelnen gefärbten Theile zu einem färbigten Ganzen nicht vereinigen können. Hingegen wenn alle Figuren mit einer und derselben Lichtart beleuchtet würden, mithin einen gleichfärbigen Anstrich erhielten; so müßte daraus ein einstimmiger Ton der Farbe entstehen, und es würde alsdann ein Hauptgrund zur Harmonie vorhanden seyn.

Der einstimmige Ton der Lichtstrahlfarbe unterstützt zwar die Harmonie der Farben unter sich, aber er macht sie nicht allein aus. Die verschiedenen wesentlichen Farben eines jeden Objekts haben ohne Rücksicht auf die Art des zuströmenden Lichts die Beschaffenheit, daß sie in der Zusammenstellung

sich

sich mehr oder minder mit einander vermählen. Der vielfarbige Regenbogen giebt das Beispiel wohlharmonirender Grundfarben. Hingegen die Bekleidung eines Menschen mit einem hochrothen Mantel über einem hochgelben Unterkleide das Beispiel einer schreienden Vereinigung heterogener Farben. Diese innere Uebereinstimmung der wesentlichen Farben mehrerer Objekte nennen viele Kunstbücher, unter andern Mengs, auszeichnungsweise, Harmonie der Farben.

Inzwischen beruht auf dieser doppelten Uebereinstimmung des Tons, (oder des Anstrichs, den eine Art des zuströmenden Lichtes den verschiedenen wesentlichen Farben mehrerer Gegenstände auf einem Bilde giebt,) und auf jener eigentlichen Harmonie der Farben, (die aus der Zusammenstellung mehrerer, ihrer inneren Beschaffenheit nach sanft in einander übergehenden Farben entspringt,) das Geheimniß der Einheit in der Abwechselung, oder der Harmonie der Farben, in einem ausgebreiteterm Sinne.

Das Mittel, dessen sich der Künstler bedient, um seinen vielfärbigen Gegenständen den einstimmigen Ton des färbenden Lichts zu geben, besteht darin: er macht sich eine Mischung, welche der Farbe des besondern Abglanzes einer gewissen Lichtart nahe kömmt, und sucht damit in jede Farbe zu spielen, die er in seinem Gemählde anbringt. Aber hierbei ist mehr als eine Behutsamkeit anzuwenden. Der Mahler muß so treu im Einzelnen und so angenehm

im Ganzen seyn, als das Gesetz der Harmonie im weitläuftigern Verstande es nur immer zulassen will.

Hier zeigt sich eine große Verschiedenheit zwischen einem Correggio und einem Sacchi, und noch mehr zwischen jenem und den neueren Neapolitanischen und Venetianischen Meistern.

Wenn ich eine Wange, jeden andern fleischigten Theil in einem Gemählde des Correggio für sich betrachte, und das Uebrige des Bildes bedecke; so erkenne ich diese gefärbte Stelle für das, was sie seyn soll, für Fleisch. Hingegen eben dieser Theil in einem Gemählde des Corrado oder Tiepolo unter eben der Bedingung gesehen, ist nur ein bunter Fleck, den ich eben so gut für ein röthliches Gewand, oder für sonst etwas halten könnte. Woher kömmt dieser Unterschied? Natürlich daher, weil der letzte Künstler zu viel von seiner Lichtstralfarbe in die wesentliche Farbe des Objekts gemischt hat, um diese letzte nicht zu zerstören: oder, weil er auf den Effekt der Tafel im Ganzen, auf die Vergleichung eines Theils mit den übrigen zu viel, und zu wenig auf die Vergleichung des einzelnen Körpers in der Nachbildung mit dem Vorwurfe in der Natur, gerechnet hat. Mit einem Worte, weil das Colorit nach der Palette ausgedacht ist.

Es fließt aus dieser doppelten Art, das Colorit eines Gemählde in Rücksicht auf Harmonie, und in Rücksicht auf treue Nachbildung zu beurtheilen, auch eine doppelte Art, die Wahrheit desselben zu prüfen.

Eine conventionelle, die blos nach der Verschiedenheit und Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen angestellet wird, und eine ursprüngliche nach

den

den Grundsätzen der treuen Nachahmung der Natur.

Selten, sehr selten ist es möglich, die Wahrheit der Farbe im Einzelnen mit der Harmonie im Ganzen zu verbinden. Vielleicht ist dies selbst einem Correggio nicht immer geglückt. Wenn man aber von der Wahrheit des Colorits eines Andrea Sacchi redet, so kann man nur soviel damit sagen wollen, daß er einen Schein von Treue in der wesentlichen Farbe des Objekts mit einer ziemlich treuen Nachbildung des färbenden Anstrichs des Lichtstrals zu verbinden gewußt habe.

Denn auch der färbende Lichtstrahl kann höchst untreu dargestellt werden. Ich kenne diese und jene neuere Fechtelmahlerei mit einem Tone, wie wir ihn gar nicht in der Natur finden. Blau, Ponsoroth, Hochgelb, Grün, u. s. w. Dergleichen decidirte Mischungen, die den Hauptton des Gemähldes bestimmen sollen, sind an und für sich unnatürlich, und den wesentlichen Farben überher gefährlich. Der Ton muß nie decidirt seyn, er muß sich schwer enträthseln lassen. Wenn man von einem Gemählde sagt, es fällt ins Rothe, so heißt dies nichts weiter, als: die Farbe des Ganzen kömmt der rothen näher als der gelben, der weißen, und andern: sie ist mehr roth als gelb u. s. w.

Der beste, angenehmste Ton, den der Mahler seinen gefärbten Gegenständen geben zu können scheint, ist der, den der Abglanz des warmen Sonnenstrals über sie verbreitet. Aber in seiner ursprünglichen Stärke würde ihn die Kunst des Mahlers nicht erreichen. Er nimmt ihn also lieber gebrochen an, wie

er

er ungefähr von einem bemooßten Mauerwerk von Backsteinen auf die Gegenstände zurückprallen würde. Der Anstrich, den die Objekte dadurch erhalten, steht ungefähr zwischen roth, gelb und braun in der Mitte. Ich sage ungefähr, decidirt darf der Ton nimmer seyn. Aber so erscheint er in vielen Bildern von Correggio, von Albano, und dies macht auch in den mehresten des A. Sacchi den kräftigen warmen Ton aus, den wir so sehr darin lieben.

Die Harmonie des Helldunkeln, oder wie andere es zu eingeschränkt nennen, die Harmonie von Licht und Schatten, ist von Harmonie des färbenden Lichtstrahls oder des Tons und von Harmonie der wesentlichen Farben eines jeden Objekts noch sehr verschieden.

Die hellen Theile müssen mit den dunkeln durch sanfte Uebergänge und leicht zu ordnende Massen zu einem Ganzen vereinigt werden. Dies wird, wie schon an einem andern Orte ausgeführt ist, durch Wahl der Farben, die ihrer innern Consistenz nach mehr oder weniger Lichtstrahlen auffangen, mithin lichter oder dunkler sind, und durch Wahl in der Leitung des zuströmenden Lichts erreicht.

Es ist begreiflich, daß die Würkung, welche diese Harmonie des Helldunkeln hervorbringt, von der Würkung, die von der Abwechselung in Licht und Schatten überhaupt abhängt, wesentlich verschieden sey. In Guercinos Gemählden sind die Lichter oft sehr zerstreuet, ohne alle Harmonie ausgetheilet, und dennoch thun sie auf ungebildete Augen Würkung. Auch ist das begreiflich, daß die Harmonie des Hell-

dunkeln

dunkeln entweder die Natur zur Begleiterin haben, oder von derselben getrennt seyn könne.

Ich kann, um Harmonie hervorzubringen, helle Partien dahin setzen, wo der Haltung [102]) zufolge dunkle stehen müßten: Ich kann wieder zu Gunsten der Harmonie das Licht dahin zufließen lassen, wo ein vorstehender Körper es eigentlich hemmen würde u. s. w.

Diese Forderungen der Harmonie und der Treue des Helldunkeln sind wieder schwer mit einander zu befriedigen. Dem Correggio ist es oft gelungen, dem A. Sacchi seltener; bei ihm ist Treue immer mehr Heuchelei als Gewissenhaftigkeit.

Aus dem bisher Gesagten wird man beiläufig gemerkt haben, wie sehr der Künstler durch Erbauung eines eigenen Theaters für Ton und Harmonie des Lichts gewonnen habe. Er kann sich die Art seines Lichtstrals besser wählen, da er die Quelle desselben in dem Bilde selbst annimmt; er kann es besser leiten, da der Beschauer durch die Wahl eines unrichtigen Standpunkts die Zuströmung des Lichts, die der Künstler intendirt hat, nicht hemmen mag. Wir werden nun auch sehen, was der Gruppirung daraus für

102) Haltung ist Ingredienz der Wahrheit: Gehalt an Stärke in Licht und Farbe eines Gegenstandes, gegen den Gehalt des andern an Stärke in eben diesen Stücken, nach dem Tariff der Nähe und Entfernung. Im Grunde von Luftperspektiv wenig verschieden: außer daß man diesen letzten Ausdruck hauptsächlich von Fernen braucht, wo man das Hervorstechende nicht mehr nach der Stärke der Schlagschatten, sondern hauptsächlich nach der Stärke der wesentlichen Farbe abmißt.

für Vortheile geworden sind, indem wir die Verdienste des Andrea Sacchi um diese Vollkommenheit eines größeren Gemähldes noch zu prüfen haben. Indem ich aus einem dunkeln Orte in einen hellen sehe, so rückt die Figur, die der Mahler zwischen mir und dem Anfang des Lichtstrals hinstellt, merklich hervor. Dieser dunkele Gegenstand auf dem Vorgrunde ist das, was wir le Repoussoir nennen, er schiebt den Auftritt der handelnden Personen im Hellen weiter hinaus. Schon durch dieses Mittel allein kömmt eine größere Cavität, Vertiefung in die Fläche des Gemähldes. Hierzu tritt der Umstand, daß der Lichtstral, den ich erst in der Mitte des Gemähldes aufnehme, viel weiter reicht, als derjenige, den ich außer demselben aufnehme und in den Rahmen hineinbringe. Ja! der Mahler, der die Quellen des Lichts ganz in seiner Gewalt hat, läßt dieses weiterhin aus neuen zuströmen, und führt meinen Blick so weit hinaus, als das Auge nur immer reichen kann. Durch alle diese Kunstgriffe aber gewinnt er Raum mir viele Gruppen auf verschiedenen Planen hintereinander auf einmal vorzustellen; und dieser Reichthum ist bei einer guten Anordnung der Gruppen keinesweges unbedeutend.

Die abwechselnde Lage der Glieder einer Figur, der sogenannte Contraposto, wird in einem Gemählde, das mehrere Figuren enthält, zur wahren Nothwendigkeit, um das Einförmige gleicher Stellungen zu unterbrechen. Diese Figuren in abwechselnden Stellungen zu einer Gruppe vereinigt, deren breite Fläche sich unvermerkt zu einer schmäleren Höhe zuspitzt, und die Form einer Traube, einer Pyramide bildet, haben

den

den Reiz einer Masse von angenehmer Form vor sich. Lasse ich diese Gruppen mit andern von verschiedener Form abwechseln, und sich unter einander bequem verbinden, so entsteht daraus ein so leicht zu ordnendes, und eben dadurch wohlgefälliges Ganze, daß ich durch diese Würkung in Verbindung mit der Harmonie des Tons, der Farben, des Helldunkeln, über die Mängel in einzelnen Theilen, wenigstens auf den ersten Blick beschwichtiget werde. Freilich darf der Ausdruck nicht ganz unedel und unnatürlich, die Zeichnung nicht auffallend unrichtig, das Colorit und das Helldunkle nicht völlig conventionell seyn; aber wenn nur ein Schein von Wahrheit in allen diesen Theilen vorhanden ist, — wie ihn denn A. Sacchi mit jenen Vorzügen zu verbinden wußte, — so giebt sich der vorübergehende Beschauer ziemlich leicht zufrieden.

Und so würde die Bestimmung des Verdienstes unsers Meisters so ziemlich vorbereitet seyn: Er war der beste Flächendecorateur, den wir kennen; aber auch nur das: Anschminker, nicht treuer Darsteller der verschönerten Natur. Pietro da Cortona, Luca Giordano, die ganze neuere Neapolitanische und Venetianische Schule, die im Grunde so wie er, nur für den ersten vorübergehenden Anblick arbeiteten, nur den Vorhang eines Theaters aufziehen, und wieder fallen lassen, nur frappiren, nur blenden; stehen ihm dennoch nach. Er hat einen Schein von Ausdruck der Minen, da wo sie nur Schein des Ausdrucks in Stellungen haben: Er hat einen Schein von Carraccisch richtiger Zeichnung, da wo sie ungescheut Incorrektionen begehen: Er hat einen

Schein

Schein von Correggianisch wahrer Färbung, da wo sie nur nach der Palette mahlen: Er wandte endlich Gedult auf die Ausführung, und sie setzten ihr größtes Verdienst in eilfertiger Geschwindigkeit.

* * *

Kirche S. Stefano rotondo. [103])

Man zeigte hier zu meiner Zeit den untern Theil eines Helden im Panzer. Er war gut gearbeitet.

Die Mahlereien von Tempesta und Pomeranzio sind schlecht.

* * *

Kirche Sacre Stimate di San Francesco. [104])

† Ein heil. Franciscus von Trevisani, eins der besten Gemählde dieses Meisters.

In dem Gemählde des Hyacintus Brandi von tausend Märtyrern, welchen diese Kirche gewidmet ist, sieht man zwar nur wenige, aber doch noch immer zu viel dieser uninteressanten Figuren.

* * *

Kirche S. Sylvestro a Monte Cavallo. [105])

Nur eine Capelle zur Linken des Kreuzganges, welche man unter dem Nahmen Capelle Bandini erfragen kann, scheint der Aufmerksamkeit des Liebhabers werth zu seyn. An der Kuppel derselben hat Dome-

103) Hr. D. Volkmann S. 191. Titi S. 207 und 473.
104) Hr. D. Volkmann S. 496. Titi S. 165.
105) Hr. D. Volkmann S. 235. Titi S. 279.

Domenichino an den Pfeilern † vier runde Gemählde gemahlt, welche unter dem Nahmen gli tondi del Domenichino bekannt sind. Die Figuren haben ungefähr zwei bis drei Fuß Höhe.

Vier runde Gemählde von Domenichino, bekannt unter dem Nahmen: tondi del Domenichino.

Das erste Gemählde stellet die heilige Judith vor, welche dem Volke den Kopf des Holofernes zeigt. Die Anordnung und der Ausdruck sind gut. Die Figur der Judith steht am rechten Orte; Kopf und Stellung sind edel. Die Gruppe zweier Kinder, deren eines dem andern den Kopf des Holofernes zeigt, über dessen Anblick das letzte die Hände freudig in die Höhe hebt, ist gut gedacht, voller Wahrheit und Reiz. Die Gewänder zeigen das Nackte gut an, sie sind nur schwerfällig. Die Färbung ist harmonisch.

David tanzt vor der Bundeslade. Die Anordnung ist nicht so gut als in dem vorigen, aber der Ausdruck und die Stellung der einzelnen Figuren, deren Zeichnung im Geschmack der Antike ist, halten dafür schadlos. Die Gewänder sind schlecht.

Salomon empfängt die Königin von Saba. Dies Bild scheint das schönste unter den vieren zu seyn, und würde, wenn die Färbung kräftiger wäre, in allen Theilen der Mahlerei vollkommen seyn.

Ahasverus und Esther. Sehr gut gedacht und angeordnet. Alle Figuren des Bildes nehmen einen sehr wahren und sehr wohl ausgedrückten Antheil an der Handlung. Esther, die in Ohnmacht fällt, zeigt eine reizende, decente und äußerst wahre Stellung.

In eben dieser Capelle sieht man zwei Figuren von Algardi, den heil. Johannes und die

heil. Maria, Schwester der Magdalena. Beide sind von Stucco, und gehören nicht zu den besten Arbeiten dieses Meisters. An der letzten Figur ist der Ausdruck des Gesichts grimmassirend, und an dem Gewande, dem Hr. Volkmann ein so großes Lob beilegt, finde ich nichts außerordentliches: vielmehr scheinen die Falten am Beine eine unangenehme Erhöhung zu bilden.

In der zweiten Capelle rechter Hand vom Eingange ab hängt ein Gemählde des Giacomo Palma, welches aber sehr verdorben ist.

Die Camayeux von Polydoro und Martino da Carravaggio, in der Capelle der heil. Magdalena, sind sehr leicht weggemacht, und die Mahlereien des Giuseppe d' Arpino sehr manierirt.

Titi führt eine Geburt Christi von Venusti und ein Paar Gemählde von Raphaelino da Reggio als hier befindlich an, auf welche ich die Liebhaber, des Nahmens der Meister wegen, aufmerksam mache. Denn über den Werth der Werke selbst kann ich nicht urtheilen, da ich sie übersehen habe.

✧ ✧ ✧

Kirche S. Trinità de' Monti. [106])

Kreuzabnehmung Christi von Daniel da Volterra.

Es ist nur das Gemählde des † Daniel da Volterra, die Kreuzabnehmung Christi, welches diese Kirche der Aufmerksamkeit des Liebhabers werth macht. Der Gedanke dieses Bildes ist folgender: Sieben Menschen sind beschäfftiget, den Leichnam Christi vom Kreuz abzunehmen. Einige derselben lassen ihn herunter, andere fangen ihn auf, andere halten die Leiter, auf der

106) Hr. D. Volkmann S. 365. Titi S. 375.

der wieder andere auf- und absteigen. Sie sind alle gut in Handlung gebracht. Joseph von Arimathia, der den Leichnam Christi in seine Arme faßt, scheint bei diesem traurigen Liebesdienste äußerst bewegt zu seyn.

Am Fuß des Kreuzes liegt die Mutter Gottes in Ohnmacht, und mehrere Weiber sind beschäfftiget, sie wieder zu sich selbst zu bringen. Der heil. Johannes läuft herzu, und breitet seine Arme aus, im Begriff den Leichnam darin aufzufassen. Alle diese Figuren sind edel, natürlich und wahr.

Inzwischen der Figuren sind ohnstreitig zu viel. Sie bedecken die Fläche anstatt sie zu füllen, und sind zu unordentlich vertheilt. Die Gruppe der Frauen am Fuße des Kreuzes verdient von diesem Urtheil ausgenommen zu werden. Die Figuren derselben sind sehr gut zusammen gestellt.

Der Ausdruck ist wahr, nur sollte die heil. Magdalena, welche die in Ohnmacht gefallene Mutter Gottes in den Armen hält, auf diese blicken, nicht zur Seite. Der Christ ist nicht sehr edel.

Die Köpfe sehen sich alle ähnlich, aber das gemeinschaftliche Vorbild ist gut gewählt, und die Zeichnung durchaus richtig. Die Gewänder zeigen das Nackte gut an, aber die Ausführung ist etwas trocken. Die Stellungen haben nichts von der Florentinischen Affektation: die Verkürzungen sind vortrefflich. Es würde schwer seyn, über das Helldunkle und die Farbe zu urtheilen, da das Bild schon sehr verdorben ist, und noch täglich mehr verdirbt.

Zu beiden Seiten sind noch Gemählde desselben Meisters. Im Ganzen mittelmäßig, aber in einzelnen Partien nicht ohne Verdienst.

Hr Volkmann ist in der übrigen Beschreibung dieser Kirche ziemlich unrichtig. Es ist aber nicht der Mühe werth, ihn zu verbessern.

* * *

Kirche S. Trinità de' Pellegrini. [107])

Auf dem Hauptaltare hat † Guido die Dreieinigkeit auf eine sonderbare Weise vorgestellet. Oben sieht man Gott den Vater, der die Arme ausbreitet, mit Köpfen von Cherubims, die reihenweise gesetzt sind, umgeben. Gleich unter dem Barte von Gott dem Vater ist der heil. Geist als Taube vorgestellet, welche auf den Kopf Christi herabzufliegen scheint. Christus hängt gleich darunter am Kreuze, welches auf einer Kugel ruhet, und auf den Seiten von ein Paar Engeln sehr zierlich gehalten wird. Ein Paar große Engel in den Wolken beten das Kreuz auf den Knien an. Die Ausführung ist nicht viel besser als der Gedanke, und das Bild gehört sowohl in Ansehung der Stellungen, welche affektirt sind, als der Zeichnung, welche incorrekt ist, und der Farbe, welcher es an Kraft und Harmonie fehlet, zu den schwächsten Werken dieses Meisters.

107) Titi S. 103. und 462.

Ueber einige Kunstwerke an offenen Plätzen der Stadt.

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Titus.

In dem Durchgange selbst.

† Zwei Basreliefs, welche den Triumph des Kaisers Titus, nach erfochtenem Siege über die Juden, und Zerstörung der Stadt Jerusalem vorstellen. Sie gehören zu den schönsten des Alterthums, und sind nicht nur in einem richtigen, sondern auch schönen Stile gezeichnet. Schade! daß sie so sehr gelitten haben.

Die Friesen stellen den fernern Zug des Triumphs, und besonders die Priester mit den Opferthieren vor.

Die Apotheose des Kaisers. Er beschreitet einen Adler, der ihn gen Himmel trägt.

† Vier Victorien außen am Bogen, sind Muster leicht schwebender Figuren.

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaisers Septimius Severus.

Die daran befindlichen größeren Basreliefs stellen Begebenheiten vor, die auf den Krieg des Kaisers mit den Parthern Bezug haben.

So sehr die Ausführung den Verfall der Kunst verräth, der Gedanke zeigt immer treue Anhänglichkeit an dem ursprünglichen Stile ihres Flors. Immer sind noch die Verhältnisse ziemlich richtig, die Juncturen natürlich, die Stellungen simpel, und die Gewänder vernünftig. Die Arbeit ist manierirtes Handwerk; aber die Manier ist gut: die Hand verräth den Schüler; aber den Schüler, der einer guten Lehre entlaufen ist. In Köpfen und Stellungen herrscht große Einförmigkeit: Man sieht, — wenn ich mich dieses erklärenden Beispiels bedienen darf — daß die Figuren auswendig gelernte Wörter einer überlieferten Kunstsprache sind.

Die Friesen stellen Triumphzüge vor.

In den Ecken über den Bogens sieht man Genien mit den Attributen der Jahrszeiten. Victorien, Flußgötter, u. s. w.

Das Ganze ist mit Figuren überhäuft. [1])

* * *

Bildhauerarbeit am Triumphbogen des Kaisers Constantin des Großen.

Auf den Säulen stehen sieben Statuen von gefangenen Daciern. Die achte ist ins Museum Capitolinum gekommen. Unter den noch stehenden soll

1) Die Zeichnung, die Bellori Veteres arcus Augustorum etc. liefert, hat viele Zusätze nach Münzen, welche diesen Triumphbogen vorstellen, erhalten. Die Quadriga, nebst den übrigen Figuren oben auf der Spitze, sind in der Natur nicht mehr vorhanden.

soll die eine ganz neu seyn, die andern sollen neu aufgesetzte Köpfe haben. So meldet Hr. D. Volkmann.

Die Basreliefs die hier angebracht sind, sind von sehr verschiedener Güte. Einige, die man wahrscheinlich von alten Monumenten des Trajans genommen hat, zeichnen sich, wo nicht durch Schönheit, wenigstens durch vernünftige Anordnung, Ausdruck und Richtigkeit der Zeichnung aus. Hingegen die Figuren aus der Zeit Constantins sind auf einander gehäuft, incorrekt, unbedeutend: Kurz! Alles zeigt in diesen letztern den gänzlichen Verfall der Kunst. Nur der alte Stil ist noch immer vorhanden; noch immer zeigen sich Spuren vortrefflicher Grundsätze, bei der Ohnmacht sie in Ausübung zu bringen. Die alten Künstler aus dieser Epoche kommen mir wie Invaliden vor, denen man die Dressur der Jugend, selbst in der Art wie sie die zitternden Glieder fortschleppen, anmerkt.

Unter den Basreliefs aus der Zeit des Trajans sind vorzüglich zwei berühmt.

† Das eine stellt eine Schlacht dieses Kaisers wider die Dacier: das andere eine allegorische Vorstellung des Sieges, seine Krönung mit einem Lorbeerkranze durch die Hand einer Victorie, vor. Die Figuren sind ein wenig schwerfällig, und vielleicht schon zu sehr nach einer gewissen Manier gearbeitet, ohne die Natur gehörig zu Rathe zu ziehen. Dies abgerechnet, haben sie viel Verdienst.

Die übrigen Basreliefs sind meistens Ovale. Sie stellen den Trajan in verschiedenen Handlungen vor: wie er den Parthern einen König giebt, wie er

seine Soldaten anredet, wie er opfert, zur Stadt zurückkehrt, verschiedene Arten von Jagden hält u. s. w. Auch sieht man hier zwei allegorische Vorstellungen, die eine des Occidents, und die andere des Orients, unter zwei weiblichen Figuren, deren eine mit ihrem Wagen in die Höhe, die andere ins Meer fährt.

Ein geschickter Compositeur könnte hier Veranlassung zu mancher guten Idee finden.

* * *

† Pferdebezwinger in Monte Cavallo.

So nennt man zwei Jünglinge, welche anspringende Pferde halten, in colossalischer Größe. Sie stehen auf dem Monte Cavallo. Auf der Basis der einen Figur steht die lateinische Innschrift: Phidiae opus; auf der Basis der andern: Praxitelis opus, Wahrscheinlich neuere Zusätze: wenn es gleich möglich bleibt, daß diese Nahmen zur Aufbewahrung einer Ueberlieferung schon von den ältern Römern hinzugefügt sind.

Die richtigste Erklärung scheint diese zu seyn: Die Figuren stellen den Castor und Pollux vor.

Bildhauer von großer Einsicht setzen diese beiden Statuen unter das Beste, was sich aus dem Alterthume auf uns erhalten hat, und M. Angelo nannte sie seine Lieblinge. Ich will nur dasjenige sagen, was ich selbst gesehen, selbst gefühlt habe. Die Pferde sind den Menschen aufgeopfert. Letztere haben etwas sehr großes und sehr edles in Stellung und Köpfen. Dieser Eindruck des Ganzen bleibt, wenn gleich mehrere Beschädigungen und Ergänzungen der ursprünglichen Schönheit im Einzelnen vieles entzogen

gen haben. Den Gipsabguß des einen Kopfs habe ich in der Nähe gesehen: es ist zum Erstaunen, mit welcher Delicatesse der Marmor behandelt ist, und dennoch thut diese Weichheit der Würkung in der Ferne keinen Schaden.

Für den Liebhaber der bildenden Kunst haben sie durch die neuere Rückung, die mit ihnen vorgenommen ist, eher verloren als gewonnen.

* * *

Bildhauerarbeit an der Säule des Trajans.

Das Piedestal, worauf die Säule ruht, ist mit Waffen in erhobener Arbeit geziert. Sie scheinen zu unordentlich gelegt, übrigens von schöner Ausführung zu seyn.

Vier Adler stehen auf den Seiten, die im Verhältniß zum Ganzen zu klein scheinen, aber eben sowohl als der Lorbeerkranz, auf dem der Schafft der Säule ruht, vortrefflich gearbeitet sind.

An dem Schaffte der Säule sind mehrere Begebenheiten, die mit den Feldzügen des Trajans in Beziehung stehen, abgebildet. Sie laufen schneckenförmig von unten bis oben hinauf, und die Figuren in der Höhe sind größer als die untern, damit sie durch die weitere Entfernung dem Auge nicht entzogen würden. Inzwischen diese Vorsicht scheint nicht viel geholfen zu haben. Ich kann mich ziemlich guter Augen rühmen, aber in der Höhe, worin sich diese ungefähr drei höchstens vier Fuß großen Figuren befinden, habe ich sie nicht deutlich unterscheiden können.

Ich kenne nur einige Theile dieser weitläuftigen Composition aus Gipsabgüssen, und das Ganze aus Kupfern. Nach diesen glaube ich auf folgende Art darüber urtheilen zu müssen.

Die Forderungen, die wir an eine gute dramatische Darstellung, und an einen damit correspondirenden Ausdruck zu machen berechtigt sind, werden wenig befriedigt; die Regeln der mahlerischen Anordnung, der Luft und Linienperspektiv, sind auf das entsetzlichste beleidigt. Ich tadle die Künstler nicht sowohl darum, daß sie die davon abhängende Würkung nicht erreicht, als vielmehr darum, daß sie ihr überhaupt nachgestrebt haben.

Alles was nicht menschliche Form und Gewand ist, hat nicht den mindesten Schein von Wahrheit. Hingegen ist der physiognomische Ausdruck der Köpfe so abwechselnd, als die beinahe durchaus wohlgefälligen Stellungen verschieden sind. Der Liebhaber wird an den richtigen Verhältnissen, an der natürlichen Einfügung der Juncturen, an der Simplicität der Stellungen und der Zweckmäßigkeit der Gewänder und des Faltenschlags Vergnügen finden: Der Künstler Veranlassung zu neuen Ideen, und Aufklärung über das Costume der Alten.

An der Stelle, wo diese Werke angebracht sind, thun sie so weit das Auge ihnen folgen kann, gut: Abgenommen, einzeln besehen, verlieren sie den Anspruch auf schöne, für sich bestehende Kunstwerke. Die Wahl der Formen ist gut, aber nicht schön, nicht edel. Die Verhältnisse sind richtig, aber nicht von gewelten Figuren genommen. Die Umrisse sind bestimmt, aber nicht zierlich.

Die

Die Behandlung verräth die fertige Hand, die oft den nämlichen Vorwurf oder ähnliche ausgeführt hat, sie hat aber nicht die Weichheit eines mit sorgsamer Liebe behandelten Werkes. Auch fehlt die Individualität von Treue, die nicht erreicht wird, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Es ist und bleibt Handwerk, Manier, von so vortrefflicher Art sie immer seyn mag.

Lächerlich ist es zu behaupten, die 2500 halbe und ganze Figuren, die an dieser Säule befindlich sind, wären alle von einer Hand verfertigt. Von der Hand einer Schule, das zeigt die ähnliche Verfahrungsart, aber von der Hand eines Meisters, das ist aus mehr als einem Grunde unmöglich.

Die Umrisse der Figuren heben sich kantig von der Fläche ab. Für den Ort gut; für den angenehmen Eindruck im Einzelnen, nicht gut.

Die Statue des heiligen Petrus aus Bronze oben auf der Säule, ist nach dem Modelle des Thomas della Porta gegossen, und mittelmäßig.

* * *

Bildhauerarbeit an der Säule Antonins: richtiger, des Marcus Aurelius Antoninus.

Die daran befindlichen Basreliefs stellen Begebenheiten aus den Feldzügen des Marcus Aurelius Antoninus vor. Es ist der nämliche Stil, der sich in den Figuren an der Trajanischen Säule findet: nur die Ausführung ist schlechter, die Arbeit mehr beschädigt, und die Composition noch fehlerhafter

ter als an jener. Man sieht hier Flüsse, die in perpendiculairer Richtung an den Figuren hinauf laufen. Verschanzungen, Mauern, welche die Menschen von Kopf bis zu Fuß mit einem Zirkel umschliessen, und worin diese wie Vögel in einem Reife stehen u. s. w. Schön gedachte Stellungen, Köpfe, Gewänder, Juncturen, kurz! der Stil der Alten, ziehen immer noch unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Sonderbar ist die Idee des Jupiter Pluvialis, wie man ihn nennt.

Die Römer litten von der Dürre, und vom Durst, dessen Folge. Die Quadi hielten sie eingeschlossen. Es erfolgte ein Gewitter. Bliz, Hagel und Schloßen fielen auf die Quadi und zerstreueten diese. Die Römer erhielten Labung, den gewünschten Regen. Diese Begebenheit ist auf folgende Art allegorisch vorgestellt. Ein geflügelter Genius, dem Wasser vom Kopfe, Augenbraunen, Bart, und von dem übrigen Theile des Körpers auf halben Leib herabströmt, hebt die Rechte gegen die Römer auf, von der der sparsamere Regen sanft herabtreufelt, den die Soldaten in aufwärts gehaltene Schilde auffammeln; die Linke läßt der Genius auf ihre Feinde schwer herabsinken, und hier stürzet alles zu Boden. Zur Nachahmung will ich die Vorstellung eben nicht anrathen, wenigstens nicht als Vorwurf der schönen Sculptur.

Bild=

Bildhauerarbeit an dem Postament der Säule des Antoninus Pius.

Das Postament zur Antoninischen Säule ist mit † Basreliefs geziert, welche zu den besten Kunstwerken dieser Art in Rom gehören.

Auf der einen Seite sieht man die Vergötterung des Antonins und der Faustina. Ein Genius trägt sie auf den Flügeln, und hält eine Kugel mit einer Schlange in der Hand. Zu den Füßen des Genius eine allegorische Figur mit einem Obelisk, den man für das Symbol der Unsterblichkeit hält. Gegen über eine Roma mit einem Schilde, worauf die Wölfin, die den Romulus und Remus säuget, abgebildet ist. Alle diese Figuren sind schön, aber die Figur der Roma wird den übrigen vorgezogen.

Die beiden andern Basreliefs stellen das Leichenbegräbniß des Kaisers vor.

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Termine.

† Zwei Löwen von Basalt mit Platten von derselben Materie, worauf Hieroglyphen befindlich sind: antik. Sie sind voller Kraft und Majestät.

Zwei andere von weißem Marmor, unbedeutend.

Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, eine Statue aus weißem Marmor. Sie ist plump, unbedeutend in Ausdruck der Mine, affektirt in der Stellung, und schlecht bekleidet.

Bild-

Bildhauerarbeit an der Fontaine di Trevi.

Die Bildhauerarbeit an dieser Fontaine kann nur als architektonischer Zierrath betrachtet werden. Sie thut im Ganzen Würkung, und würde noch mehr thun, wenn der Platz größer wäre, um sie aus der Ferne zu betrachten. Im Detail verdient sie nicht, daß man darüber spreche: Der Neptun in der Mitte sieht aus wie ein Tanzmeister.

Bildhauerarbeit an der Fontaine della Piazza Navona.

Obgleich die Bildhauerarbeit auch hier wieder mehr im Ganzen als im Detail betrachtet werden muß, so hat sie doch mehr Verdienst als diejenige, welche an der Fontaine di Trevi befindlich ist.

Das Ganze ist nach der Angabe des Bernini verfertigt, und bildet eine schöne Masse. Ein großer Obelisk von orientalischem Granit mit Hieroglyphen ruhet auf einem großen durchgebrochenen Felsen, aus dem ein Löwe und ein Wasserpferd hervorgehen, und an den Seiten ruhen vier colossalische Figuren, welche die größten Flüsse aus den vier Welttheilen vorstellen.

Der Löwe und das Pferd sind von Lazaro Morelli. [2]) Der Fels von Bernini selbst, an dem

2) Mellizia Memorie degli Architetti, T. II. p. 246. legt sie dem Bernini bei.

dem man die Verbindung der Festigkeit und Größe mit der sweiten Form bewundert.

Der Fluß della Plata ist von Francesco Baratta.

Die Donau von einem gewissen Claudio.[3] Sie wird besonders geschätzt.

Der Nil von Giacomo Antonio Fancelli. Er verhüllt das Haupt: eine witzige Allegorie seines ungewissen Ursprungs, die eben so gut in der Bildhauerei unausgeführt hätte bleiben können.

Der Ganges als Mohr von Antonio Raggi.

* * *

Auf der einen kleineren Fontaine zur Seite steht ein älterer Triton von der Hand des Bernini. Er ist berühmt. Die vier kleineren Tritonen, die ihn umgeben, sind von der Hand des Flaminio Vacca und anderer Meister. Kleinere Fontaine ebendaselbst.

Oben: vier Masken von Michael Angelo.

Pasqui-

3) Hr. D. Volkmann nennt ihn Claudio Frameſe. Aber dies ist ganz falsch. Titi sagt: Claudio Francese. Der Nahme Claudio ist Vornahme. Ob der Zusatz Francese auf die Nation überhaupt gehe, oder einen bestimmten Zunahmen anzeige, darüber bin ich ungewiß. Ich finde beim Fueßli einen gewissen Claude Francin, einen Pariser; aber die Zeitrechnung trifft nicht zu. Dieser lebte 1736. Vielleicht befindet sich in der Lebensbeschreibung des Bernini von Baldinucci, die ich nicht bei der Hand habe, bessere Auskunft.

* * *

Pasquino.

So nennt man eine sehr verstümmelte Statue aus weißem Marmor. Sie bekam den Nahmen von einem lustigen Schuhflicker, der in der Nähe wohnte, und seine witzigen Einfälle daran anklebte. Wenn Bernini, wie man behauptet, gesagt hat, daß dieser Sturz das schönste Ueberbleibsel des Alterthums sey, so ist dies wahrscheinlich auch nur ein witziger Einfall im Geschmack des Pasquino, auf die Vorliebe des M. Angelo zu dem berühmten Torso di Belvedere. Inzwischen Verdienst hat das Stück immer, nur muß die Maaße nicht übertrieben werden. Es ist zu sehr beschädigt, um mit Zuverläßigkeit darüber zu urtheilen.

Die Figur scheint eine andere zu tragen. Diese Handlung hat zu mehreren Auslegungen Gelegenheit gegeben. Wahrscheinlich stellt sie einen Krieger vor, der seinen verwundeten Cameraden aus der Schlacht wegbringt, und der verstorbene Abbate Visconti hat darin den Menelaus mit dem Leichnam des Patroclus bestimmt wieder erkennen wollen. [4])

4) S. Fea in der Ital. Uebers. der Winkelmannischen Gesch. der Kunst, T. I. Prefaz. p. 26. n. A.

Nachtrag

Nachtrag

einiger Nachrichten über Kunstwerke zu Frescati, in den Villen der umliegenden Gegend, und besonders in der Kirche zu Grotta Ferrata.

In der Villa Aldobrandini.

Villa Aldobrandini.

Einige Landschaften mit den Thaten des Apollo von Domenichino, sie haben sehr gelitten.

Einige Gemählde von Cav. Giuseppe d'Arpino.

Dasjenige, welches Judith mit der Magd vorstellet, ist das beste.

In dem Casino Aldobrandini zu Frescati selbst.

Casino Aldobrandini.

Einige schöne Landschaften von Philipp Hackert.

Villa Mondragone.

Villa Mondragone: schöner colossalischer Kopf des Antinous.

† Colossalischer Kopf des Antinous. Von hoher Schönheit, mit Weinreben statt der Haare bedeckt.

† Ein Kopf des Cardinals Scipio Borgheſe, von Bernini. Ein wahrer Vandyk in Marmor. Die mechaniſche Behandlung vortrefflich.

* * *

Villa Falconieri.

Villa Falconieri.

Mehrere Plafonds von Carlo Maratti. Schwach in allen Theilen der Mahlerei: kaum daß ein Paar hübſche Weiberköpfe den Blick belohnen, den man auf dieſe Gemählde wirft.

Einige Carricaturen von Ghezzi.

Einige Landſchaften von — kaum weiß ich, ob ich den Nahmen des Meiſters, den ich nicht beim Fueßli finde, nicht verhöret habe, — von Hetzendorf.

* * *

Villa Bracciano.

Villa Bracciano.

Mehrere Plafonds von Domenichino und ſeinen Schülern. Die Himmelfahrt des Elias iſt von ihm ſelbſt.

* * *

Kapuzinerkloſter.

Kapuzinerkloſter.

Hier ſoll ein † berühmtes Crucifix von Guido Reni hängen, welches ich aber nicht zu ſehen bekommen konnte, weil die Kirche verſchloſſen war.

* * *

Kirche zu Grotta Ferrata.

Kirche zu Grotta Ferrata.

Im Hofe: ein ſchönes antikes Basrelief, welches den Leichnam des Patroclus vorſtellt, den man aus der Schlacht wegträgt.

Eine

Eine seitwärts von der Kirche liegende Capelle hat Domenichino mit Mahlereien geziert. Sie machen das weitläuftigste Werk aus, das man von diesem Meister kennt; die Sujets sind aus der Geschichte des heil. Nilus genommen. Mahlereien von Domenichino.

† Der heilige Nilus heilet einen Besessenen mit dem Oel aus einer Kirchenlampe.

Der Gedanke des Bildes ist gut, und die Anordnung vernünftig. Aber der Theil, der am mehresten unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der Ausdruck der Affekte.

Der Vater, der in dem Augenblicke der Cur den Sohn mit der ängstlichen Unruhe hält, welche die Folge eines heftigen aber zärtlichen Wunsches ist: die Mutter, die mit gläubiger Zuversicht die ersten Symptome der Besserung ausspähet: die älteren Brüder, die mit Staunen und Furcht der Dinge warten, die da kommen werden: das jüngste Kind, das sich bange hinter die Mutter verkriecht: der Anverwandte voll des gerührtesten Antheils: endlich der Heilige im inbrünstigen Gebete zum Himmel; alles dies ist so wahr, so sprechend, daß wir keiner Stimme bedürfen, um die ganze Lage einer jeden dieser hier versammelten Personen deutlich zu verstehen und zu fühlen. Edel kann man den Ausdruck nicht nennen, aber treu. Die Zeichnung ist sehr fein, in den Extremitäten dürfte man sie correkter wünschen. Die Stellung der Mutter ist reizend. Für Fresco ist das Bild ziemlich kräftig colorirt.

† Der heilige Nilus wird vom Kaiser Otto dem Dritten umarmt.

Das Bild ist nicht gut angeordnet; aber der Ausdruck ist wieder vortrefflich. Man bewundert vorzüglich die gütige Zuvorkommung in dem Kaiser, den bescheidenen Anstand in dem Heiligen, die Männer im Gefolge des Kaisers, die das Horn blasen und in die Trompete stoßen, die Gruppe des Jünglings, der sein wildes Pferd nicht halten kann, und dem der Vater zu Hülfe kommt u. s. w. Die Köpfe sind schön gewählt, der des Kaisers könnte edler seyn: der Heilige thut ihm Schaden. Sehr ausdrucksvoll sind noch die Cavaliere, die dem Kaiser zur Seite stehen: der Jüngling, der den Hut mit dem Federbusche trägt u. s. w.

† Der heilige Nilus betet ein Crucifix in der Wüste an, das ihn segnet. Die Figur des Heiligen ist von unvergleichlichem Ausdrucke.

Gegen über.

Der heilige Nilus betet um Regen zur Zeit der Erndte; weniger schön als die vorigen.

Dem heiligen Nilus wird der Plan einer Kirche vorgelegt; auf dem nämlichen Bilde hält er eine Säule, welche fallen will.

Außer dem Vorwurf einer doppelten Handlung, die man dem Bilde machen kann, verdient es auch den Tadel, mit zu vieler Eilfertigkeit ausgeführt zu seyn. Man sieht inzwischen einzelne schöne Gruppen und unvergleichliche Köpfe darauf.

Die Madonna erscheint dem heil. Nilus in Begleitung eines andern Heiligen, und giebt ihm einen Apfel.

Auf dem Altare Gott der Vater.

Rund

Rund herum, Engel und einige weibliche allegorische Figuren in Ovalen. Eine darunter ist unter dem Nahmen la frascatana sehr berühmt.

Mehrere Sujets aus der heiligen Geschichte en Camayeu. Sie haben sehr gelitten. [1])

Bei dem letzten Werke, welches ich vom Domenichino anzeige, will ich dessen Charakter noch zu zeichnen suchen.

Charakter des Domenichino.

Seit Raphael ist kein Mahler wieder aufgestanden, der den Ausdruck der dramatischen Mahlerei, der Affekte, die sich durch Gebärden gerne mittheilen und verständlich machen, so sehr in seiner Gewalt gehabt hätte als Domenico Zampieri, il Domenichino genannt. Sein Talent in diesem Stücke war aber weniger ausgebreitet als das seines Vorgängers. Dieser sahe wie ein Mann, weitumfassend, klar, deutlich, richtig: jener wie ein Weib, fein, scharf, aber einzeln und unzuverläßig. Domenichino bemerkte und empfand, Raphael that beides in weit größerem Umfange, dachte und schuf überher.

Domenichino schränkte sich hauptsächlich auf die gewöhnlichen Affekte der Naivetät, der Unschuld un-

1) Das Bild der heiligen Theresia in der Kirche, ist nicht von Guido und keinesweges die Veranlassung zu der Gruppe der Theresia von Bernini in der Kirche Madonna della Vittoria gewesen, wie Hr. D. Volkmann dem Hrn. Bernoulli Histor. krit. Nachr. über Italien, Th. I. S. 923. nachschreibt. Ich habe es schon bei Gelegenheit meiner Anmerkungen über diese Kirche gesagt. Das hiesige ist ganz verschieden gedacht, und von schlechter Ausführung.

erfahrner Jugend, der Schwäche des Alters ein. Ueber die meisten seiner Gemählde ist ein Zug von kränklicher Schüchternheit ausgegossen, welcher in dem persönlichen Charakter des Meisters nach den vielen Versagungen, Leiden und Kränkungen, die er in seinem Leben erfahren hatte, der herrschende werden und sich nothwendig seinen Werken mittheilen mußte.

Das Genie des Domenichino scheint zwischen dem eines Guido und eines Raphaels in der Mitte gestanden zu haben. Er fühlte feiner und ausgebreiteter als der erste, aber er hatte weniger Sinn für edle hohe Affekte, und viel weniger mechanisches Talent zur Ausführung. Raphael hatte den Reichthum der Ideen in Verbindung mit jenen Vorzügen vor beiden zum Voraus. Hätten alle drei Meister ihre Talente zur Dichtkunst angewandt; Raphael, glaube ich, wäre als Dichter des historischen Schauspiels oder als epischer groß geworden, Guido hätte den hohen aber eingeschränkten Flug der Ode oder Elegie genommen, und Domenichino würde in der Fabel, in der Idylle, oder überhaupt in der poetischen Darstellung der Scenen des gewöhnlichen Lebens im bürgerlichen Drama, im Romane, unser Herz zur sanften Theilnehmung eingeladen haben.

Domenichino wechselte nicht oft mit der Wahl seiner Sujets ab; er entlehnte sie oft von andern. Nicht selten, wenn er sich seinem eigenen Fluge überließ, opferte er die Hauptpersonen den Nebenfiguren auf, und verwebte Episoden mit der Haupthandlung, welche dieser gefährlich wurden. Erhabene Ideen sind bei ihm sehr selten.

Das

Das Verdienst seiner Anordnung ist sich nicht immer gleich, doch in Rücksicht auf mahlerische Würkung größer, als in Rücksicht auf poetischen Ausdruck des Ganzen.

Von dem Ausdruck der einzelnen Figuren habe ich schon geredet. Ich muß noch hinzusetzen, daß schmerzhafte Empfindungen sehr oft zur Carricatur in seinen Gemählden wurden.

Seine Weiberköpfe haben vortreffliche Formen. Es ist nicht die hohe Schönheit des Guido die sie ziert, aber es ist der gefällige, sittsame Reiz der unbefangenen Jahre. Guido scheint die Mutter Niobe belebt zu haben; Domenichino die Töchter. Seine Jünglinge sind nicht so schön: Die Alten abgehärmte Einsiedler, gute aber schwache Menschen. Die Extremitäten sind plump, und vorzüglich die Finger seiner Hände kurz und dick.

In allen Theilen der Mahlerei, die neben einer weisen Wahl mechanisches Talent der Hand erfordern, merkt man ihm an, wie mich dünkt, daß er zum Handwerker nicht gebohren war: daß ein feiner Geschmack ihn bei der Ausführung leitete, aber daß dieser den Mangel angebohrner Fähigkeiten nicht ganz ersetzen konnte. Er stand höher als Poussin in diesem Stücke, aber er war doch weit unter Mengs, vorzüglich in einzelnen Figuren. Seine Zeichnung ist schwerfällig und nicht durchaus correkt. Inzwischen hat er oft sehr bestimmt gezeichnet, und er ist sich hier wie in andern Talenten, die eine fertige Hand erfordern, ungleich: Die Gewänder sind nicht als Muster anzupreisen. Der Kopfputz glückte ihm besser.

Sein Colorit nähert sich, so wie bei allen Schülern der Carraccischen Schule, in den besten Werken und in einzelnen Partien dem Correggio. In andern fällt er zu sehr ins Kreideweiße und grünlich Schwarze. Ueberhaupt fehlt es wohl an Wärme, Harmonie und Haltung.

Die Lichter theilte er gemeiniglich sehr gut aus, aber den sanften Uebergang der hellen zu den dunkeln Partien, die Luftperspektiv finden wir gleichfalls oft vernachläßigt.

Seine Behandlung ist sehr fleißig: so fleißig, daß sie zuweilen ins Aengstliche und Trockene fällt. Man zieht seine Frescogemählde den Oelgemählden vor.

Dieser Meister mahlte allerliebst gedachte Landschaften, deren Ausführung nur nicht immer wahr und treu ist.

Er lebte von 1581 — 1641.

Schluß

Schluß.

So endige ich denn diesen Versuch über die bildenden Künste in Rom, nicht ohne eine Besorgniß zu empfinden, die derjenigen ähneln muß, mit der ein Vater sich von seinem Kinde trennt, ehe dessen Bildung vollendet ist.

Ich habe mein dreißigstes Jahr noch nicht erreicht, und ein Werk wie dieses, hätte, um dem Publico vor Augen gelegt zu werden, das reifste Alter erfordert.

Aber ich fühlte, daß mit jedem Tage die Eindrücke schwächer wurden, welche die Kunstwerke Roms auf mich gemacht hatten: ich lief Gefahr zu einer Zeit, wo ich an Stärke im Raisonniren würde gewonnen haben, die Bilder, welche noch lebhaft in meiner Seele schweben, verloschen, meine noch warmen Empfindungen erkaltet zu sehen. Ich hatte keine Hoffnung meine Erinnerungen durch eine zweite Reise nach Rom wieder aufzufrischen, wohl aber die Aussicht zu einer Lage vor mir, in der eine anhaltende Beschäfftigung mit den schönen Künsten, mir auf immer verwehrt werden dürfte.

Diese Gründe haben mich bewogen, mein Buch schon jetzt dem Druck zu übergeben, und als mir zur Bedingung des Verlags gemacht wurde, daß alle drei Theile auf Ostern 1787. zu gleicher Zeit erscheinen sollten, auch diese einzugehen.

Dies geschah um Michaelis vorigen Jahrs. Die Materialien waren gesammelt, mir blieb Zeit zum Ord-

nen und Feilen. Hätte ich an sich nichts ausserordentliches hervorgebracht; ich hätte das Wenige was ich geben konnte, so gut geliefert, als meine gegenwärtigen Kräfte es zulassen.

Aber auch hieran bin ich behindert, durch eben so unvermeidliche, als unvorhergesehene Abhaltungen behindert; und ich darf es behaupten, daß selten ein Buch unter so ungünstigen Verhältnissen für ruhige Sorgfalt ausgearbeitet worden.

Meinen mir näheren Landesleuten ist meine Lage bekannt: sie werden sie bei der Prüfung des Werths meines Buchs in Anschlag bringen; bei Fremden darf ich aus diesem Grunde auf Billigkeit keinen Anspruch machen.

Dennoch belebt mich eine Hoffnung auf allgemeinere Nachsicht. Mein Versuch wird die Nothwendigkeit einer Anleitung zur Kenntniß der Kunst für Liebhaber, eben durch seine Mängel, fühlbarer machen.

Es wird ein Mann aufstehen, der mit eben so vieler Liebe zu den Künsten als ich, mehr Genie und Muße verbindet, der meine Nachrichten ergänzt, meine Sätze näher bestimmt. Daß so wenigstens mein schwaches Bemühen die nähere Veranlassung zu einem Werke werde, das Aller Forderungen in der Maaße befriedigt, — wie sie in Sachen des Geschmacks zu befriedigen nur immer möglich bleiben!

Kann ich mit einem schönern, kann ich mit einem für das Publicum und mich glücklichern Wunsche endigen?

SPECIAL
87-B
17660
THE GETTY CENTER
LIBRARY